

Walter Benjamin

Angelus Novus

Saggi e frammenti

A cura di Renato Solmi

Con un saggio di Fabrizio Desideri

ET

Einaudi



Walter Benjamin.
ANGELUS NOVUS.
Saggi e frammenti.



Giulio Einaudi editore, Torino 1962.

Traduzione e introduzione di Renato Solmi.

Titolo originale: "Schriften". Copyright 1955 by Suhrkamp Verlag.
Prima edizione nei «Saggi», 1962. Prima edizione nei «Reprints»,
1976.

Prima edizione nella «NUE», 1981.

2006 ET Saggi pp. LXVIII - 344

Contributi di Fabrizio Desideri

A cura di Renato Solmi

INTRODUZIONE

La figura di Benjamin è di quelle che si prestano più difficilmente alla definizione e collocazione critica. Saggista e critico letterario (che è l'aspetto sotto cui immediatamente si presenta), il significato e l'intenzione della sua opera trascendono tuttavia i limiti della critica, o della storia, letteraria nella loro accezione corrente. E non nel senso che, in lui, l'attività storica e critica sia l'applicazione o l'esplicazione di un pensiero filosofico sistematico «relativamente» indipendente da quell'attività (come nel caso del critico - o dello storico - «filosofico», che si tratti di un Croce, di un Cassirer o di un Lukács). La sua originalità di pensatore fa piuttosto tutt'uno con la sua attività d'interprete e di critico, e si costituisce fundamentalmente solo in essa. Egli si muove in quella «sfera intermedia» del saggio come forma pura, di cui Lukács aveva tentato una definizione, e dato, nello stesso tempo, un esempio, nella sua raccolta giovanile "Die Seele und die Formen". Lukács indicava allora in Kassner il modello di questo genere letterario-filosofico. D'altro lato Benjamin si distingue da un certo tipo di saggistica filosofica tedesca (orientata in senso psicologico o sociologico), per il fatto che, in lui, oggetto della trattazione saggistica non è mai, di regola, direttamente un determinato «aspetto» della realtà (come accade nella letteratura d'ispirazione «fenomenologica»), ma un'opera o un complesso di opere, e le affermazioni sulla «vita» sono sempre mediate dall'analisi e dall'interpretazione di un determinato paesaggio culturale. Un'opposizione, questa, in cui egli si trova con tutta la corrente irrazionalistica della fenomenologia e della filosofia della vita» e che non si potrebbe concepire più nettamente. La presente raccolta può forse trarre in inganno su questo punto, poiché comprende (nella prima parte) proprio quelle che si possono considerare, per questo rispetto, le eccezioni dell'opera di Benjamin: come il saggio su diritto e violenza, quello sulla traduzione, o il manoscritto inedito sulla lingua: scritti, cioè, dove sembrano affrontati e dibattuti direttamente problemi di ordine teoretico. Ma in generale è proprio di Benjamin innestare la speculazione teoretica sull'analisi critica dei testi, e formulare le sue tesi filosofiche solo sulla scorta e in occasione di un'attività ermeneutica. Sono costruite con questo metodo quasi tutte le opere maggiori e più impegnative (per non parlare dei saggi propriamente detti): la dissertazione sul "Concetto di critica d'arte nel romanticismo tedesco", il grande studio sulle "Origini del dramma tedesco", e i saggi sulle "Affinità elettive" e su Baudelaire riportati in questo volume. Come l'opera maggiore, "Le origini del dramma tedesco", dedicata al teatro barocco e all'allegoria come forma d'arte, è (secondo la tesi di Lukács) essa stessa una segreta allegoria dell'"avanguardia", così un saggio come quello sulle "Affinità elettive" è qualcosa come un trattato ermetico dell'amore e del matrimonio nelle condizioni dell'epoca moderna. Se Benjamin distingue

accuratamente il commentario dalla critica, come due fasi distinte e successive dell'opera esegetica, bisogna dire tuttavia che, in lui, anche la critica ritiene sempre qualcosa del commentario, almeno nel senso che le «verità» a cui approda sono attinte direttamente o indirettamente dall'opera, e non si lasciano mai separare dal suo contesto. Adorno ha osservato giustamente che Benjamin trattava un testo letterario al modo stesso in cui i commentatori medioevali trattavano la Bibbia. Quello che egli formula come ideale di ogni traduzione (la versione interlineare del testo sacro), è, "mutatis mutandis", anche l'ideale della sua critica. E come i commentatori medioevali distinguevano gradi diversi e successivi d'interpretazione letterale, allegorica, anagogica), così fa, in qualche modo, anche Benjamin: dove l'interpretazione allegorica sembra costituire, anche per lui, un grado legittimo e superiore di comprensione.

Sulle remote ascendenze di questo metodo, e sulla validità di analogie o parallelismi del genere, sarebbe azzardato volersi pronunciare più nettamente. Più chiara e più sicura è una derivazione denunciata dallo stesso Benjamin: quella dalla concezione romantica della critica letteraria. La dissertazione di Benjamin studia per l'appunto la formazione e lo sviluppo del concetto di critica d'arte nel romanticismo di Jena: in particolare in Friedrich Schlegel e Novalis. Egli analizza dapprima la sua derivazione dal concetto fichtiano di riflessione come "medio" infinito della conoscenza: e mostra come la via seguita dai romantici sia, anche per questo aspetto, opposta a quella percorsa, a partire dallo stesso punto, da Hegel. Mentre Hegel accoglie da Fichte la dialettica del "porre", trasformandola nel senso di una dialettica oggettiva e impersonale, in cui critica e dissolve il primato fichtiano della «riflessione», proprio questo concetto rimane alla base della filosofia e del pensiero dei romantici che ne sviluppano e conducono all'estremo le implicazioni spiritualistico-mistiche. Le conseguenze si fanno sentire anche e soprattutto nel campo dell'estetica (che è poi quello proprio dei romantici). La concezione dell'arte come medio superiore e trascendente i singoli generi e le singole opere, e quella della critica come integrazione e compimento dell'opera d'arte, scaturiscono necessariamente da questa impostazione. E da essa scaturisce, infine, l'aspirazione tipicamente romantica a una superiore unità e fusione di poesia e filosofia, arte e scienza, di cui la critica sembra fornire, in qualche modo, il medio e lo strumento adeguato. Il saggio di Benjamin, ammirevole per la lucidità dell'esposizione e per la chiara consapevolezza delle distinzioni e delle opposizioni (si vedano per questo i paralleli con Höderlin e Goethe), è tuttavia sostanzialmente orientato nel senso di un'apologia di questa concezione della poesia e della critica d'arte. Quello che egli dice dei romantici, si potrebbe ripetere, infatti, per molti aspetti anche di lui.

Anche per lui "la critica è assai meno il giudizio pronunciato sull'opera che il metodo che la porta a compimento". Anche per lui, come per i romantici, la critica è, in assoluta opposizione al modo in cui la si concepisce oggi», «nella sua intenzione centrale non giudizio, ma - da un lato - compimento, integrazione, sistematizzazione dell'opera, e, d'altra parte, dissoluzione di essa nell'assoluto». («La critica, - dirà nelle "Origini del dramma tedesco", - è mortificazione delle opere»). Così Benjamin si sforza di salvare il concetto romantico d'ironia formale, e vede il motivo valido e permanente dell'estetica romantica nello sforzo di «proteggere il concetto dell'idea dell'arte dall'equivoco per cui sarebbe un'astrazione dalle opere d'arte empiricamente date». Ciò sia detto nonostante le riserve che egli frequentemente esprime nei confronti dei paradossi estremi e irrealizzabili di uno Schlegel e di un Novalis, e l'esigenza, formulata alla fine del saggio, di muovere, per la retta impostazione e soluzione dei problemi dell'estetica e della critica d'arte, dalla concezione romantica da un lato e da quella antitetica (orientata sulla realtà e sul tipico) di un Goethe dall'altro. Si manifesta qui una contraddizione di orientamenti e di punti di vista che tornerà a riaffiorare in seguito in tutta l'opera di Benjamin.

Vale la pena di sottolineare, a questo punto, l'importanza che deve avere avuto, nella formazione del pensiero di Benjamin, l'opera del filosofo neokantiano Hermann Cohen, da cui deriva, almeno in parte, quel «profondo e lievemente arcaico attaccamento» alla terminologia kantiana di cui parla Adorno nell'introduzione all'edizione degli scritti. (L'influenza di Cohen deve essersi fatta sentire su Benjamin anche sotto un altro aspetto: e cioè per quanto riguarda l'interpretazione della religione e del pensiero ebraico e del suo contenuto permanente e universale di validità). Si potrebbe dire che egli trae, all'impostazione neokantiana, conseguenze analoghe a quelle che sono state tratte a suo tempo dai romantici dagli sviluppi fichtiani del trascendentalismo kantiano. Questo fondamento kantiano del pensiero di Benjamin si esprime, per esempio, nel saggio sulle "Affinità elettive", nella tesi metodologica per cui l'unità della filosofia non è «suscettibile d'interrogazione» (o, in altri termini, dell'impossibilità di un sistema filosofico). Nulla di più «kantiano» (o neokantiano) dell'argomento formulato in questa occasione da Benjamin: «Che se l'unità nella soluzione di tutti i problemi della filosofia fosse a sua volta interrogabile, si proporrebbe subito, rispetto alla questione che la interroga, la nuova questione dell'unità della risposta ad essa data con quella data a tutte le altre». Di qui è aperta la via all'affermazione, se non della superiorità della "critica" sulla filosofia, almeno della necessaria metamorfosi della filosofia in critica ogni qual volta si tratti di affrontare quell'«unità». «Il concetto di questa questione inesistente - relativa, cioè, all'unità della filosofia - è indicato, nella filosofia,

dall'ideale del problema»: che appare solo, allegoricamente, nelle opere d'arte. «Ma non in una molteplicità di "problemi" appare l'ideale del problema. Esso è sepolto in quella delle opere, e farlo venire alla luce è il compito della critica. Essa fa apparire, nell'opera d'arte, l'ideale del problema come in una delle sue manifestazioni». Quell'"unità della filosofia" che la filosofia, per suo conto, non può mai raggiungere, e neppure porsi come problema, è quindi depositata nelle opere d'arte, e accessibile, nella loro analisi, solo alla critica. Appare qui chiaramente il nesso tra la formazione kantiana (o neokantiana) di Benjamin e la sua concezione esoterica e speculativa della critica d'arte. L'oggetto (come unità e totalità), inaccessibile all'impostazione kantiana (che si aggira interamente nell'ambito delle categorie e delle distinzioni formali), appare, come "per speculum et in aenigmate", nel «mondo intermedio» delle opere d'arte. Stando così le cose, la critica diventa l'organo privilegiato di una conoscenza, in cui la filosofia stessa sembra esaurirsi senza residui.

Nella «Introduzione metodologica» alle "Origini del dramma tedesco" Benjamin chiarisce, forse meglio che in ogni altra parte della sua opera, questo carattere del suo metodo espositivo. Egli comincia col criticare il concetto di "sistema", che ignora la distinzione tra "verità" e "conoscenza", e «l'alternativa della forma filosofica rappresentata dai concetti di "dottrina" e di "saggio esoterico"». (Anche qui appare chiaramente la sua derivazione dal neokantismo di Marburgo, che, a differenza di quello di Heidelberg, accentuava più nettamente, e con maggiore fedeltà allo spirito kantiano, la differenza tra conoscenza formale e sistema oggettivo della verità). Ora, per Benjamin, il sistema non è (almeno nelle condizioni attuali) che una "falsa anticipazione" della dottrina. Il problema dell'esposizione filosofica richiede quindi una soluzione diversa. Essa non può aver luogo - dice Benjamin - che nella forma del saggio o del trattato. Questi due termini, che potrebbero sembrare addirittura opposti, sono per lui equivalenti. Poiché caratteristica del trattato è la rinuncia al corso diretto dell'intenzione». La contemplazione filosofica non ha bisogno di slancio. Essa è essenzialmente interrotta e riprende continuamente di nuovo. Il carattere metodico del trattato è «esposizione come peripezia». In questo senso il trattato è intimamente affine al mosaico. Il suo rapporto alla verità è lo stesso del mosaico all'immagine che rappresenta. E solo nel trattato, come nel mosaico, è adeguatamente rispettata la trascendenza della verità, la distanza della dottrina.

Qui Benjamin ha dato la formulazione più chiara e più concisa del suo metodo filosofico. Nulla di più estraneo a lui (quasi si vorrebbe dire alla sua natura) del pathos che s'immedesima con l'oggetto, dell'identità fra trasporto e contenuto, soggettività e verità. Il metodo

del saggio è quindi quello della composizione o dell'allegoria. Il mosaico è l'arte allegorica per eccellenza, dove la spinta vitale è arrestata, e l'immagine, composta di innumerevoli frammenti dati, è già di per sé (prima ancora del suo significato) allegoria della morte (o della trascendenza). Ora la scrittura di Benjamin (ed è qui la ragione dello sconcerto in cui minaccia di mettere a tutta prima il lettore) è precisamente modellata sulla composizione a mosaico. Un disegno rigoroso e costruito con estrema sapienza è come riempito a poco a poco di tessere accuratamente lavorate e invisibilmente separate l'una dall'altra. (Altrove egli parla di una costruzione a gradini o a terrazze, che è un'altra immagine per lo stesso procedimento). Il respiro di Benjamin è il periodo, o addirittura la frase: il resto è composizione. (E' per una profonda affinità che egli ha potuto scorgere e definire la tendenza di Schlegel a risolvere la filosofia in pura «terminologia mistica»). Non per nulla egli può riprendere, senza modificarle, singole frasi di scritti minori o inediti per inserirle tali e quali in un contesto diverso. E così si spiega anche la funzione particolare che svolge, nei suoi scritti, la citazione. Egli stesso dice che, nella forma canonica del trattato, la citazione è il solo elemento legittimo di esposizione dottrinale o autoritaria. «Le mie citazioni, - dice un aforisma di "Senso unico", - sono come predoni armati che balzano fuori d'improvviso e strappano l'assenso al lettore ozioso». Nelle citazioni, frammenti oggettivi sono come incastrati nella tela del discorso metafisico (e in questo senso la loro funzione si potrebbe paragonare a quei pezzi di realtà che i pittori cubisti inserivano nei loro quadri). Essi «verificano» il discorso nel senso letterale della parola. Per un altro rispetto, questo carattere dell'esposizione di Benjamin spiega il suo interesse per la traduzione, in cui non esita a riconoscere un genere particolare, quasi intermedio fra la creazione letteraria e la speculazione filosofica (e a cui è andata, non per nulla, tanta parte dell'attività dei romantici). Poiché la traduzione non è altro, in fondo, che una composizione a mosaico in cui si tratta di riprodurre una figura predeterminata: e la traduzione sta, nell'originale, come il mosaico al quadro (o allo schizzo) che riproduce. «Intenzione» e risultato della traduzione (dice Benjamin nel "Compito del traduttore") sono diversi, non per grado, ma per qualità, da quelli dell'originale. Ma su questo punto torneremo in seguito, relativamente al problema della concezione benjaminiana del linguaggio e del rapporto delle lingue fra loro [1](#).

Oggetto della filosofia - continua Benjamin nella sua «Introduzione metodologica» - sono le idee. Ma esse non sono suscettibili di rappresentazione diretta, e abbisognano dell'intermediario dei concetti e delle cose sussunte sotto di essi. «Le idee non si rappresentano in se stesse, ma solo ed unicamente in una coordinazione di elementi reali

nel concetto. E cioè come 'configurazione' o costellazione di questi elementi». Le idee appartengono a un ordine completamente diverso dagli elementi che entrano a costituirle. Ciò è espresso da Benjamin in un'immagine suggestiva: «Le idee stanno alle cose come le costellazioni alle stelle». Ciò significa, egli aggiunge, «che esse non sono, "né" i loro concetti, "né" le loro leggi». Qui Benjamin si distanzia chiaramente sia dall'idealismo oggettivo (per cui le idee sono i "concetti" delle cose) che dal trascendentalismo kantiano (per cui sarebbero le loro "leggi"): e appare insieme la sconcertante originalità del suo modo di fare, per cui Adorno ha potuto scrivere che non è possibile ricondurlo, in ultima istanza, a nessuna delle correnti filosofiche contemporanee, e che egli rappresenta, per così dire, «una nuova gamma nello spettro dei colori». Il metodo di una filosofia così concepita non può essere che quello dell'"allegoria". Esso trova la sua piena applicazione e realizzazione proprio nell'opera principale di Benjamin. Le "Origini del dramma tedesco", che si è dovuto escludere da questa raccolta così per la sua mole come per la natura del suo argomento (il dramma barocco tedesco del Seicento, da noi praticamente sconosciuto), sono un esempio concreto di critica filosofica e di trattato allegorico nel senso di Benjamin. Lukács, nel suo saggio sul "Significato attuale del realismo critico", ha chiaramente riconosciuto l'importanza e l'originalità di questo scritto. La sua unità è data dal fatto che esso ha per oggetto, per metodo e per contenuto l'allegoria. Per "oggetto", in quanto il dramma barocco è esso stesso un esempio cospicuo di arte allegorica, da cui Benjamin trae le leggi e il significato filosofico di questa forma. Per "metodo", poiché, come abbiamo visto, la tecnica filosofica di Benjamin è essa stessa eminentemente allegorica. Per "contenuto", infine, poiché l'opera stessa è (come ha visto Lukács) un'allegoria: un'allegoria dell'arte moderna (in termini lukácsiani: dell'avanguardia) sotto la maschera e le apparenze del dramma barocco. Se Lukács ha potuto rimproverare all'irrazionalismo moderno l'incongruenza fra la tecnica dell'esposizione (che è ancora sostanzialmente la vecchia logica formale, con le sue distinzioni e opposizioni predialettiche) e il contenuto mitico e vitalistico (o, che è lo stesso, l'intuizionismo gnoseologico), e scorgere anzi, in questa inadeguatezza e contraddizione, una caratteristica fondamentale dell'irrazionalismo, non sembra che lo stesso si possa dire anche per Benjamin: egli ha trovato, in qualche modo, la forma adeguata per un contenuto adeguato, la tecnica filosofica dell'allegoria per l'allegoria come forma d'arte. Qui è forse il motivo dell'alta valutazione che Lukács ha dato di lui come del massimo e più originale teorico dell'avanguardia (beninteso, dal punto di vista dell'avanguardia); e qui, come vedremo in seguito, vanno anche cercate le premesse del successivo

avvicinamento di Benjamin al marxismo, anche se piuttosto al suo contenuto (la lotta di classe) che al suo metodo e alla sua forma.

A proposito di questa concezione delle idee e del loro rapporto alle cose, si è parlato, a proposito di Benjamin, di «neoplatonismo». Egli stesso si richiama frequentemente alla speculazione platonica, soprattutto per quanto riguarda il rapporto fra verità e bellezza (come è enunciato nel "Simposio") e il significato metafisico di quest'ultima (per cui si vedano l'«Introduzione metodologica» alle "Origini del dramma tedesco" e le considerazioni sulla bellezza come «velo necessario di qualcosa per noi» nell'ultima parte del saggio sulle "Affinità elettive"). Qui si può intendere meglio anche il suo rapporto con le speculazioni dei romantici. Ma il «neoplatonismo» di Benjamin è qualcosa di affatto specifico, e rimane strettamente legato alla sua concezione dell'allegoria e - come vedremo in seguito - del linguaggio. Il rapporto fra le idee e le cose non sembra essere né di partecipazione né di imitazione né di emanazione, e sembra costituirsi su un piano affatto diverso da quello dell'alternativa tradizionale di immanenza e trascendenza. Esso si potrebbe piuttosto paragonare, come in certi esponenti della cabala medioevale, al rapporto fra il nome e le lettere che lo costituiscono. E' la continuità di questa impostazione - come osserva Adorno - che unisce fra loro il suo iniziale periodo teologico e la sua fase materialistica successiva. Egli rimane altrettanto lontano dalla restaurazione teologica nel primo quanto dal pensiero immanentistico nella seconda. Poiché la sua filosofia della storia è già implicita nel suo atteggiamento iniziale come l'impostazione teologica di essa rimane immutata fino alla fine.

Lo studio sulle "Origini del dramma tedesco", che potrebbe collocarsi, per ricchezza di erudizione e abbondanza di riferimenti, e anche per il carattere ambiguo, per molti aspetti emblematico e figurativo, dei suoi oggetti, fra certe produzioni della «scuola» warburghiana², si presta difficilmente a un'esposizione riassuntiva. Si è già detto della forma del trattato allegorico-erudito, in cui filologia e filosofia della storia, ricostruzione di una forma artistica e teoria esoterica dell'arte in generale, si compenetrano strettamente. La forma di questo metodo è tracciata nell'«Introduzione metodologica», che contiene anche un'interessante polemica contro la dissoluzione crociana dei generi (condotta, peraltro, non dal punto di vista di una tipologia o classificazione atemporale, ma da quello del significato filosofico della genesi storica delle forme artistiche). La prima parte ("Tragödie und Trauerspiel") sviluppa la distinzione storico-filosofica fra tragedia antica e «dramma» moderno. Benjamin polemizza energicamente contro la concezione borghese (posthegeliana) del tragico, che aveva dissolto in termini «universalmente umani» (nei concetti morali di colpa e castigo, o nell'«eterno» conflitto

dell'individuo con la società) la teoria hegeliana della tragedia antica, che non si può separare in alcun modo dal contesto generale della filosofia della storia. Ma Benjamin in polemica anche contro l'interpretazione nietzschiana, a cui rimprovera di cadere, per reazione, nell'«abisso dell'estetismo» (e in generale il misconoscimento dei nessi storico-filosofici, conforme all'ascendenza antistorica e metafisica, schopenhaueriana e wagneriana, del pensiero nietzschiano). Egli si appoggia, per la definizione della funzione e del significato della tragedia antica, soprattutto sul primo Lukács (il saggio «Metafisica della tragedia» pubblicato ne "L'anima e le forme") e sull'autore della "Stella della redenzione", il teologo ebraico Franz Rosenzweig. Poiché non è possibile seguire qui Benjamin nelle sue analisi spesso complesse e difficili, basti dire che, per lui, l'oggetto della tragedia antica «non è la storia, ma il mito»; in essa «la posizione tragica è conferita ai personaggi, non dallo stato sociale - la monarchia assoluta -, ma dalla loro appartenenza alla preistoria, all'epoca degli eroi». Oggetto della tragedia è «il rapporto con Dio e col destino, la rappresentazione di un passato antichissimo, che è la chiave del popolo vivente». Tutte le tragedie antiche - si potrebbe dire in altri termini - sono "tragedie di fondazione": o - come dice Benjamin - interpretazioni tendenziose del passato mitico, in cui è celebrata, nella morte o nel sacrificio dell'eroe, l'avvento di una nuova legge sull'ambiguità demonica del mito. La morte di Socrate, del pedagogo superiore e consapevole, «certo dell'immortalità», rispetto all'eroe «minore» e muto, segna la fine della tragedia: con lui l'eroe tragico ha lasciato il posto al testimone, al «martire». - Il dramma moderno si fonda su tutt'altre basi: il suo oggetto è la «storia», anche se la storia, di fronte alla trascendenza cristiana, si configura necessariamente come «storia naturale», come «destino». Dopo aver mostrato la sua derivazione dal «mistero» medioevale, Benjamin sviluppa un'ampia fenomenologia del dramma moderno, soprattutto in relazione al rapporto fra il dramma barocco *te desco* e gli esempi più alti di «dramma cristiano», che sono per lui, come per i romantici, Calderon e Shakespeare. Qui appare chiaramente la tendenza della sua interpretazione, che si sviluppa ampiamente nella seconda parte del saggio, "Allegorie und Trauerspiel". Fondamentale, per la sua interpretazione, è proprio il concetto di «Trauer», lutto o tristezza, che non può essere inteso, tuttavia, in senso psicologico. Tutta questa parte del saggio di Benjamin si potrebbe quasi intitolare (con un'espressione sua) una «teoria della tristezza». Qui, più che in aspetti formali o secondari, appare anche il rapporto, giustamente individuato da Lukács, con l'arte e la costituzione della decadenza³. «La profondità appartiene soprattutto all'uomo triste». Si tratta, dice Benjamin, di una «costituzione patologica, in cui ogni cosa, per quanto insignificante,

mancando ad essa il rapporto naturale e creativo, appare come cifra di una saggezza enigmatica». Così, nella "Malinconia" di Dürer, «gli utensili della vita attiva giacciono inutilizzati al suolo, come oggetto di un puro elucubrare» La costituzione melanconica è interamente consegnata alla natura. «Poiché ogni saggezza del melanconico appartiene al profondo, ed è ottenuta dall'immersione nella vita delle cose creaturali, mentre nulla perviene ad essa della voce della rivelazione». «Le ispirazioni della madreterra tralucono al malinconico dalla notte del suo elucubrare come tesori dall'interno della terra; ogni intuizione fulminea gli è estranea». La malinconia, fedele alle cose, ma non agli uomini, «tradisce il mondo per il sapere». Nell'ambito di questa costituzione malinconica si sviluppa l'intero dramma barocco («Trauerspiel, - dice Benjamin, - ist Spiel für Traurige»).

E ad essa Benjamin riconduce, con un'analisi minuta, i suoi diversi aspetti: dal carattere dei personaggi (il re, tiranno o martire; il consigliere o l'intrigante, eccetera) alla forma dell'esecuzione, con l'eccezionale importanza che spetta alle cose e ai simboli nello svolgimento della vicenda.

All'inizio della seconda parte, Benjamin contrappone il concetto di simbolo del classicismo (ma anche degli epigoni romantici), per cui esso è la manifestazione visibile di un'idea, a quello che egli definisce allegorico. Dove è in polemica non solo con l'estetica classica (con un Goethe o con un Hegel), ma anche con quella tardo-borghese e romantica (per esempio con Schopenhauer). Poiché questa concezione del simbolo, e la relativa condanna dell'allegoria, è comune, in pratica, a tutta l'estetica moderna. Tanto più paradossale e isolata la difesa che ne tenta Benjamin. Essa si fonda, in ultima istanza, sull'analogia fra allegoria e linguaggio. «L'allegoria non è una tecnica gratuita di significazione, ma espressione, come lo è il linguaggio, e come lo è la scrittura». Al carattere "plastico" del simbolo, dove l'idea s'incarna «istantaneamente» in una forma adeguata, si oppone il carattere "temporale" dell'allegoria, dove la storia si fissa nel «requisito». «Le allegorie sono nel regno delle idee ciò che le rovine sono nel regno delle cose» (ma si potrebbe aggiungere, anche ciò che le parole sono nel linguaggio): simboli cifrati del passato, che dicono sempre di più, che «dicono altro» da quello che s'intendeva esprimere con esse. Le allegorie - dirà Benjamin nel saggio su Baudelaire - sono sempre allegorie del dimenticato: il loro vero oggetto è l'oblio. E' merito di Benjamin aver messo in rilievo, contro la piatta interpretazione moderna che vede in esse una «tecnica gratuita di significazione», questo carattere storico segreto dell'allegoria. Essa è la forma che assume il passato incompreso. (Non per nulla, anche storicamente, essa nasce come sistemazione - impropria, esteriore, inadeguata - del pantheon e della cultura antica nel nuovo contesto cristiano). E questo

carattere distingue anche l'allegoria moderna o vera e propria da quella che si sarebbe tentati di chiamare, nella terminologia dell'estetica hegeliana, l'«arte simbolica»⁴ (a cui tenta di ricondurla, in qualche modo, l'interpretazione di Lukács). L'allegoria, si potrebbe dire, è l'«arte simbolica», ma non nel quadro mitico e atemporale delle società teocratiche antiche (in cui soprattutto la considera Hegel), quanto in quello, profondamente mutato, della filosofia cristiana della storia. La riserva inesauribile dei suoi simboli non è più la semplice natura, ma la "storia come natura" o la "natura come storia".

Benjamin, d'altro lato, non si nasconde la profonda problematicità e il carattere limite di questa forma d'arte. Egli passa infatti a trattare le antinomie dell'allegorico. In esso continua a vigere quella fungibilità del particolare (o, per dirla con Lukács, quell'indistinzione fra particolare e singolare) in cui Hegel vede una caratteristica dell'«arte simbolica». «Ogni persona, ogni cosa, ogni rapporto può significarne un altro qualsiasi. Questa possibilità formula un giudizio distrutti voi, ma giusto, sul mondo profano, che viene caratterizzato come un mondo in cui i particolari non contano molto». D'altra parte, aggiunge Benjamin, quegli «elementi significativi, col loro perenne alludere ad altro, acquistano una potenza che li fa apparire incommensurabili alle cose profane, e li solleva in una sfera superiore. Con ciò il mondo profano, nella visione allegorica, è innalzato e svalutato nello stesso tempo». E' a questo punto che si impone il parallelo con Kafka stabilito da Lukács. Senonché, dove Lukács, come si è detto, tende a ricondurre l'arte allegorica allo schema hegeliano dell'«arte simbolica», converrà rispettare qui le caratteristiche con cui essa si presenta, sia nel suo «teorico più audace» (Benjamin), che nel suo «massimo maestro» (Kafka). Poiché la «storia naturale» in cui si svolge (o si situa) l'allegoria è la maschera della storia sacra. «L'uomo barocco si aggrappa così strettamente al mondo, - scrive Benjamin, - perché si sente trascinato, con esso, verso una cateratta. C'è un'escatologia barocca; e proprio perciò un meccanismo che accumula ed esalta tutto ciò che è terreno prima di consegnarlo alla fine. L'aldilà è svuotato di tutto ciò in cui fila il minimo alito mondano per sgombrare un ultimo cielo e permettergli, come vuoto, di annientare la terra con violenza catastrofica». E per quanto riguarda l'uso allegorico (ma non perciò meno intensivo) del particolare, in cui Lukács vede una caratteristica dell'arte di Kafka: «Il mezzo naturale, dice Benjamin citando uno studioso del periodo, - serve ovunque ad accorciare le distanze. Per rimbalzare tanto più sicuramente nella trascendenza della forma e nelle anticamere dell'aldilà, il barocco «cerca un contraltare nell'attualità oggettiva più reale». E alt ve: «E' proprio di quelle opere accumulare senza interruzione frammenti, e prendere, nell'attesa incessante di un miracolo, le loro stereotipie per

un crescendo». Dove si potrebbe pensare alla «cattiva infinità» delle storie di Kafka. Un'altra caratteristica comune è «l'attesa incessante di un miracolo». Essa rappresenta, nell'arte d'avanguardia (in quella migliore e più sincera), la punta estrema della tensione, l'«impossibile speranza» che si contrappone alla desolazione della realtà sconvolta e senza Dio, e di cui la «riuscita» dell'opera è solo il simbolo esteriore e inadeguato.

E' ciò a cui Benjamin allude nelle ultime pagine del saggio, in cui descrive il «rovesciamento finale dell'allegoria». Tanto più alta - vorremmo dire - è l'arte d'avanguardia, quanto più si delinea, in essa, questa polarità, quanto più pungente e insoddisfatto rimane in essa quel desiderio, quanto più essa risponde, insomma, allo schema allegorico di Benjamin. Ovunque essa tenta una conciliazione con la realtà, nel segno del mito, o della religione, o dell'arte, essa ricade al livello dell'estetismo, o di quella filosofia irrazionalistica della vita che ne costituisce il complemento sul piano teoretico. (Si pensi per ciò nei loro risultati più alti e nella loro tendenza «ideologica» generale - a poeti come Rilke o George). Il barocco è così, per Benjamin, la chiave con cui gli è dato di sviluppare una teoria dell'arte moderna che si diversifica nettamente, per qualità e intenzione, da quelle correnti nel pensiero dell'avanguardia. Più che come la sua "giustificazione", essa si potrebbe definire come la trascrizione, in termini filosofici, della sua problematicità più profonda. Questa interpretazione, che rimane qui implicita e segreta, sarà parzialmente esplicitata in seguito, quando Benjamin rivolgerà la sua attenzione, nel saggio su Baudelaire, alle origini stesse dell'avanguardia.

Abbiamo visto come la teoria benjaminiana dell'arte come allegoria riposi, in ultima istanza, sulla sua concezione della lingua e della scrittura. Fra l'una e l'altra - l'arte vera e propria e la pura lingua - si situa un «genere» a cui Benjamin ha dedicato ripetutamente la sua attenzione e uno dei suoi saggi più importanti: quello della traduzione. (Anche qui si manifesta la sua affinità spirituale col romanticismo tedesco). Poiché nella traduzione (oltre, e forse più ancora che nella critica) gli sembra di scorgere quella forma intermedia fra arte e filosofia che era la segreta aspirazione dei primi romantici. («Una traduzione, - scriveva Novalis, - è grammaticale, alterante o mitica. Le traduzioni mitiche sono traduzioni in sommo stile. Esse non ci danno l'opera d'arte reale, ma l'ideale di essa. E' necessario per ciò un cervello in cui spirito poetico e spirito filosofico si siano compenetrati in tutta la loro pienezza»). Poiché l'intenzione del traduttore non è tanto rivolta a un contenuto determinato (e in questo la traduzione si differenzia dall'originale) quanto piuttosto alla pura lingua. Come Benjamin chiama la musica «l'ultima lingua del genere umano dopo la torre di Babele», così si potrebbe dire che la

traduzione è la musica della lingua (e in questo senso, dice Benjamin, essa allude a una lingua più alta). Così, nelle grandi traduzioni, l'accento si sposta dal significato alla lingua stessa, che non fa più tutt'uno col significato, ma lo avvolge «come un mantello regale ad ampie pieghe», o da cui il significato è sfiorato solo «come il punto dalla tangente» o «come un'arpa eolica dal vento» della lingua. Alla base di questa concezione è l'idea (cara a Hamann e ai romantici) di un'originaria presenza della verità nella lingua, che si tratta, in qualche modo, di far venire di nuovo alla luce. Benjamin avvolge qui il suo pensiero in formule e immagini teologi che, che sembrano ricordare certe speculazioni della cabala medioevale ⁵. Ad esse appartiene, per esempio, l'idea di una lingua adamitica originaria, come è sviluppata nel manoscritto giovanile inserito in questa raccolta. Da questo punto divista, la filosofia sembra esaurirsi senza residui in speculazione linguistica. «L'essere sottratto ad ogni fenomenalità, è quello del nome». Come «il padre della filosofia, in questo senso, non è Platone, ma Adamo, il 'datore dei nomi'», così la filosofia dovrebbe rinnovare, in una sorta di «ascolto», la primitiva identità dell'idea e del nome. Di qui la problematicità di ogni nuova terminologia, che, invece di avvicinarsi, si distacca dalla matrice della verità: dalla lingua. Una terminologia arbitraria, legittima nel campo della «conoscenza», non lo è più in quello della verità, inseparabile dalla lingua. «Una scienza che si effonde in proteste contro il linguaggio delle sue indagini, è un'assurdità. Le parole sono, insieme ai segni della matematica, il solo medio espositivo della scienza, ed esse stesse sono altro che segni». E' chiaro che questo punto di vista è altrettanto diametralmente opposto alla «filosofia» neopositivistica del linguaggio quanto può sembrare pericolosamente vicino alle speculazioni di un Heidegger. Ma dove quest'ultimo sviluppa questa tendenza nel senso di un arbitrario etimologizzare, Benjamin sembra voler raggiungere questo risultato per via puramente indiretta (e in questo senso affine a quella dell'arte): attraverso l'esposizione. Nel corso di essa, cioè, la parola, posta nella giusta illuminazione e nel contesto più suo, dovrebbe tornare a irradiare il suo significato più profondo e originario, come sembra accadere, a volte, nella poesia di Höderlin. Se si potesse definire con una formula la filosofia di Benjamin, bisognerebbe forse chiamarla una «metafisica del nome»⁶.

Più attentamente meriterebbe di essere considerato un altro aspetto del pensiero di Benjamin sulla lingua, che si lascia più facilmente ricondurre ad un'impostazione «storicistica». Si tratta della parte dell'inconscio nel linguaggio, o, come egli si esprime, della sua dimensione mimetica. «Il mediale, e cioè l'immediatezza di ogni comunicazione spirituale, è il problema fondamentale di ogni teoria linguistica, e se si vuol chiamare magica questa immediatezza, il

problema originario della lingua è la sua magia». Il rapporto fra linguaggio e magia, a cui Benjamin allude in queste parole, va probabilmente concepito come un rapporto storico, se l'epoca della formazione del linguaggio cade senza eccezioni nella preistoria dell'umanità, e se questa preistoria (l'epoca del comunismo primitivo) è, come hanno intuito alcuni studiosi moderni, nello stesso tempo l'epoca della magia. E se l'individualità propriamente umana si costituisce (secondo l'ipotesi di De Martino) solo nel corso di questa vicenda millenaria, è forse lecito supporre che nel linguaggio (che non è solo lo strumento, ma la condizione, il medio indispensabile del rapporto spirituale fra gli uomini) sia depositata la storia di questa formazione. La «dualità del mimetico e del semiotico» nel campo della lingua (e della scrittura), di cui parla Benjamin, rifletterebbe questa trascendenza del linguaggio rispetto agli uomini che se ne servono, e la sua indagine potrebbe gettare qualche luce sulla profondità storica di questa «seconda natura»⁷.

Il lettore ci perdonerà di aver indugiato su questi aspetti più ermetici del pensiero di Benjamin: che era pur necessario per dare un'idea approssimativa dei suoi nessi fondamentali. Rinunciando, a questo punto, a proseguire in profondità l'analisi di questa speculazione, bisognerà cercare di situarla storicamente, soprattutto in rapporto alle grandi tendenze e correnti del pensiero moderno, come hanno trovato la loro collocazione storico-sistematica nel pensiero di Lukács. Ciò sarà possibile, in una certa misura, nel corso dell'analisi dei suoi sviluppi successivi, poiché Benjamin stesso ha operato, per qualche aspetto, questa riduzione o presa di coscienza. Ma ci sembra opportuno sottolineare fin d'ora un elemento che potrebbe essere, altrimenti, misconosciuto: e cioè la fondamentale ostilità di Benjamin alle tendenze irrazionalistiche di sviluppo del pensiero borghese moderno. Poiché questo è il significato della sua polemica contro il «mito» e la tendenza alla sua rivalutazione: una lotta in cui egli viene a trovarsi, per alcuni aspetti, al fianco di Lukács, per quanto lontana possa essere, dalla concezione rigorosamente immanentistica di quest'ultimo (e del materialismo storico in generale) la prospettiva religiosa in nome della quale egli la conduce, e non solo in un primo tempo.

Questa differenza è soprattutto chiara nei confronti della «filosofia della vita» e della fenomenologia post husserliana. Adorno ha giustamente sottolineato, nella sua introduzione, la radicale estraneità di Benjamin ai tentativi contemporanei di restaurazione autoritaria dell'ontologia e del mondo dei valori. (Basti pensare a uno Scheler). Anche qui la differenza, prima ancora che nel contenuto, è nel metodo e nella forma. Nulla di più alieno, a Benjamin, della pretesa di sostituire, al movimento concettuale del pensiero, l'organo privilegiato

dell'intuizione. Anche qui parla chiaro l'«Introduzione metodologica» alle "Origini del dramma tedesco", dove Benjamin conduce una sottintesa polemica contro la «fenomenologia», che sarà ripresa anche altrove. «L'essere delle idee non può essere assolutamente concepito come oggetto di un'intuizione, e neppure di un'intuizione intellettuale». «La verità non entra mai in una relazione e meno che mai in una relazione intenzionale». O, più drasticamente: «La verità è la morte dell'intenzione». Si è già detto della sua concezione del trattato come peripezia o arabesco, in cui tutti i punti, per così dire, sono ugualmente distanti dal centro (proprio perché il «centro» non esiste nemmeno, o è affatto «trascendente»). Si veda anche la sua antipatia per termini come "Einfühlung", che avevano fatto da poco il loro ingresso nella filosofia e nella critica d'arte. In generale, il tentativo dell'irrazionalismo di riottenere un accesso immediato alla «vita» previo abbandono di ogni schermo culturale e concettuale, incontra la sua decisa opposizione. Questo atteggiamento è già evidente nella violenta polemica contro il "Goethe" di Gundolf nella seconda parte del saggio sulle "Affinità elettive". Qui egli combatte con grande energia la concezione dell'artista come «creatore» e come «eroe mitico» nel senso della scuola di George: come pure ogni confusione fra arte e vita, che porti a risolvere la prima nella seconda o la seconda nella prima. Nell'introduzione di questa terminologia vitalistica e mistica, irrazionale e immediata, egli avvertiva con sicurezza i segni, non già del risveglio dell'esperienza, ma della sua profonda decadenza e degenerazione. La conoscenza del marxismo e della teoria dell'alienazione lo condurrà, più tardi, a una più chiara coscienza di questo rapporto. Tutto il saggio su Baudelaire è impostato sull'opposizione di "Erfahrung" ed "Erlebnis", esperienza vera (o accumulata) e «esperienza vissuta». E il teorico dell'"Erlebnis" è Dilthey, che si può considerare, con Lukács, come il fondatore della «filosofia della vita». Così, già nelle "Affinità elettive", egli opponeva nettamente «occasione» ed «esperienza vissuta» come la fonte vera e rispettivamente spuria della poesia. D'altra parte, egli non poteva non accorgersi che proprio questo mutamento nel significato e nel valore dell'esperienza (che egli ricondurrà più tardi, esattamente, alle trasformazioni operatesi nella vita e nell'assetto sociale) era alla base dell'arte moderna (o almeno dell'avanguardia) nelle sue maggiori manifestazioni. Egli interpreterà la poesia di Baudelaire proprio come una risposta a queste trasformazioni. A questo stesso ordine di pensieri appartengono le sue considerazioni su Proust, o quelle sulla decadenza della «narrazione» nel saggio su Leskov. - Con tutto ciò il suo atteggiamento verso i teorici moderni di questa evoluzione, che non si limitano a fare (come gli artisti) di necessità virtù, ma pretendono di spacciare la necessità per virtù filosofica (o la decadenza come

progresso del pensiero), è sempre fermamente negativo. Così il trattamento che egli riserva a Proust e a Bergson è fundamentalmente diverso (per non dire opposto); e addirittura sprezzante è il suo atteggiamento verso la «teologia esistenziale» e altre simili correnti di pensiero. Questo teorico dell'avanguardia, insomma, è tutt'altro che un teorico dell'irrazionalismo. In lui teologia e materialismo stringono una paradossale alleanza contro ogni specie di mito moderno. Per problematico che possa essere il valore di questa alleanza (in cui l'elemento allegorico-teologico conserva sempre, in ultima istanza, il sopravvento), occorre precisare questo punto per salvaguardare Benjamin dagli equivoci più grossolani, e per guidare l'attenzione sulla parte più positiva e originale del suo pensiero.

Contemporanea al libro sul barocco è la raccolta di aforismi "Einbahnstrasse" [Senso unico], dalla struttura bizzarra, per non dire bizantina (ogni pezzo è presentato col titolo di un negozio, di un edificio, di un segnale o di un manifesto, secondo rapporti più o meno occasionali con la forma, il contenuto o la disposizione, in modo che il libro intero, costruito ad «aiole», appaia come la descrizione di una città allegorica), ma in cui già si annunciano i motivi del secondo Benjamin, il suo tentativo di applicare alla civiltà moderna il metodo d'indagine sperimentato per quella barocca. Il crescente interesse per la cultura francese, e quindi l'esilio parigino, dovevano fornirgli l'oggetto adeguato di questa indagine nella Parigi ottocentesca. Il piano (tradotto in questa raccolta, nonostante il suo carattere di semplice abbozzo schematico, e quasi di indice) del libro su Parigi, può dare un'idea di quella che avrebbe dovuto essere, nelle intenzioni di Benjamin, l'interpretazione storico-allegorica dell'Ottocento come «preistoria» della società di massa. Lo sguardo antiquario di Benjamin, quella capacità, come scrive Adorno, di fissare un'epoca storica come un paesaggio naturale, di congelare la storia in natura («Che cos'è la natura se non un'antichità vivente?», diceva Novalis), appare qui sotto un nuovo aspetto. Sviluppando ulteriormente questo parallelo, si potrebbe dire che era proprio di Benjamin un senso «geologico» delle trasformazioni della storia, che trova nei suoi ultimi scritti la sua esplicazione più suggestiva e adeguata⁸. Benjamin parla del presente - il paesaggio accidentato e sconvolto della «modernità» - come se si trattasse di un'epoca antichissima e rivoluta. E' come se la scienza del presente, o del passato prossimo immediato, fosse già archeologia. «Con la crisi dell'economia mercantile - sono le ultime parole del progetto del libro su Parigi - cominciamo a scorgere i monumenti della borghesia come rovine prima ancora che siano caduti». Qui la società borghese è veramente quella «preistoria» che Marx aveva indicato in essa, e che acquista, in Benjamin, tratti di fantastica evidenza. Era inevitabile, su questa strada, l'incontro con la teoria marxiana del

l'alienazione e della merce. Ma essa si fonde, in Benjamin, in modo paradossale, con la sua visione barocca della storia come natura, senza che si possa mai dire con sicurezza quale delle due sia il «soggetto» e quale, invece, l'oggetto dell'indagine. Resta che questa visione, che sembra innata in Benjamin, procede, in questa seconda fase, per così dire alla propria storicizzazione. Così lo storico del barocco si trasforma in storico della società di massa, e colui che, per dirla con Lukács, aveva «hineingedeutet» nel barocco la "Weltanschauung" dell'avanguardia, finisce e per assumere a proprio oggetto la stessa avanguardia. Nei confronti dell'una e come dell'altra, egli conserva la stessa, originaria ambivalenza. Egli riconosce nell'avanguardia la "risposta" dell'artista all'avvento della società di massa (su questo motivo è imperniato l'intero saggio su Baudelaire), ma non è in grado, almeno su questo piano, di proporla o intravederla un'altra ⁹. Così si spiega che la sua descrizione degli effetti negativi della società di massa, prima ancora che sull'arte e sulla poesia, sull'esperienza stessa elementare degli uomini (una tematica che sarà ripresa e sviluppata da Adorno in uno spirito analogo), si concluda paradossalmente, nel saggio sull'"Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica", nell'affermazione spregiudicata di alcuni tratti fondamentali (e non dei meno urtanti) di questa stessa evoluzione¹⁰. Qui Benjamin tira tutte le conseguenze della sua teoria della «decadenza dell'aura», in un senso per molti versi affine a quello delle teorie estetiche di Brecht. Egli vede il nemico principale nell'estetismo e nel misticismo irrazionalistico, e cerca un alleato potenziale in quella tecnica, a cui pure si deve, direttamente, o indirettamente, la decadenza dell'«aura» e il deperimento dell'esperienza. Difficilmente, del resto, egli avrebbe potuto indicare un'altra risposta positiva al problema impostato in questi termini. «All'estetizzazione della guerra il comunismo risponde con la politicizzazione dell'arte»: con queste parole termina il saggio sull'"Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica". Appare qui chiaramente come la ricerca di una soluzione positiva, dal punto di vista e nell'orizzonte culturale dell'avanguardia, non potesse concludere che a un'impostazione inautentica.

Ma più interessante di queste formulazioni programmatiche è l'interpretazione che Benjamin dà, nel suo studio su Baudelaire, della nascita della lirica moderna. Qui possiamo limitarci a pochissimi accenni, poiché il lettore potrà riscontrare direttamente queste tesi nel saggio compreso in questa raccolta. La problematica dell'"intérieur" (su cui Adorno impostava, nello stesso periodo, il suo saggio su Kierkegaard), la solitudine del poeta e il nuovo rapporto col mercato e col pubblico, e tutta la «fantasmagoria» che ne discende, l'esperienza come "choc" e la funzione dei concetti di corrispondenza e di ricordo nell'economia spirituale del poeta, sono altrettanti elementi di una

teoria generale della lirica moderna (e non solo di essa) che potrebbero essere opportunamente verificati, con le necessarie modifiche e varianti, sui casi più diversi (si pensi solo alla funzione dell'oggetto-ricordo e dell'occasione in Montale). Poiché proprio qui, se non andiamo errati, e cioè nella forma d'arte più individuale e soggettiva - la lirica -, si potrebbe seguire, come nel fuoco di uno specchio, quel processo di trasformazione e dissoluzione dell'individualità borghese che non per nulla è rimasto fuori, o per lo meno in disparte, dalla grande prospettiva storiografica di Lukács. (E non è forse un caso che sia stato proprio un esponente estremo della lirica moderna, a dare, nel contatto con l'esperienza opposta e complementare, un'opera che, se getta le sue radici nel terreno della decadenza, indica nello stesso tempo, per molti aspetti, al di là di essa)¹¹. Ma il saggio su Baudelaire può prestarsi anche a un altro e interessante confronto: e precisamente a quello con l'interpretazione che, dello stesso autore, è stata data da un altro interprete ed esponente filosofico dell'avanguardia: e intendiamo parlare di Sartre. Abbiamo a che fare, nell'uno e nell'altro caso, con un esempio di critica filosofica: ma non si potrebbe immaginare d'istanza maggiore e più radicale di quella che passa fra l'interpretazione psicologico-esistenzialistica di Sartre e quella storico-allegorica di Benjamin. L'intero tema del libro di Sartre è liquidato da Benjamin in queste parole: «Il carattere eccentrico di Baudelaire era una maschera sotto cui egli cercava di nascondere, per una sorta di pudore, la necessità superindividuale del suo destino di vita». E tu tuttavia l'interesse che guida l'uno e l'altro verso la figura di Baudelaire è per molti aspetti analogo (anche se più consapevole in Benjamin che in Sartre, che si aggira nell'ambito della decadenza per così dire senza saperlo), e fa tutt'uno con la volontà di rendersi conto dei propri antenati, dei principi di un'evoluzione a cui appartiene anche il critico. (L'interesse attuale di Sartre per Flaubert deriva dalla stessa origine). Ma dove Sartre si sforza di sviscerare, dal suo punto di vista, l'equivoco dell'individuo Baudelaire, per cui il nichilismo sorgente, anziché risolversi in «esistenzialismo ateo», ha potuto «degenerare» in decadenza (anche se oggi Sartre correggerebbe forse, in parte, l'assurdità di questa impostazione), lo sguardo «panoramatico» di Benjamin è rivolto alla costellazione superindividuale che trova in Baudelaire il suo rispecchiamento e la sua espressione adeguata. Nel la raccolta di spunti inediti pubblicati per la prima volta nel 1955 ("Parco centrale") il lettore troverà alcune delle formulazioni estreme e paradossali di questa «identità», per Benjamin, dell'individuo con la società e la classe che rappresenta. Benjamin interpreta, in qualche modo, la poesia di Baudelaire, come l'archeologo potrebbe esaminare un testo remoto di una società scomparsa, per cui il confronto coi resti

materiali o con le strutture sociali dell'epoca si rivela più fecondo di ogni tentativo d'interpretazione «psicologica». Nulla di più lontano dal soggettivismo di Sartre, che giudica Baudelaire da un punto di vista così intimo e vicino, che sembra quasi di assistere a una lite di famiglia.

Tutto il pensiero di Benjamin è profondamente anti soggettivistico. Esso, scrive Adorno, «si ribella fin dall'inizio contro la menzogna che l'uomo e lo spirito umano siano fondati in se stessi, e che in essi si sprigiona un assoluto. Egli non muove solo contro il soggettivismo estremo, ma contro il concetto stesso di soggettivo. Fra i poli della sua filosofia, mito e conciliazione, il soggetto si dissolve.

Sotto il suo sguardo di Medusa, l'uomo si trasforma, in larga misura, nello scenario di un processo oggettivo». Queste proposizioni definiscono esattamente anche i limiti del suo umanismo, e quindi la sua distanza, per questo rispetto abissale, dal materialismo come dall'idealismo antropologico. Quanto si è detto della sua concezione del linguaggio non fa che ribadire questo punto. Ma da questa radicale diffidenza verso l'individuo deriva anche quello che Adorno chiama il suo bi sogno di "attache" universali e collettive, che siano date, come nella sua giovinezza, da una prospettiva teologico-religiosa, o, come più tardi, da una (non sappiamo fino a che punto determinata) solidarietà politica. Esemplare per questo aspetto della sua figura è il suo rapporto con una personalità così straordinaria come quella di Karl Kraus, su cui varrà la pena di dire alcune parole.

Crediamo di non andare errati dicendo che la figura e l'opera di Kraus devono avere esercitato, sulla cultura di lingua tedesca dei primi decenni del secolo, un influsso molto superiore di quanto non possa apparire a prima vista. E non tanto nel senso di un determinato influsso ideologico o culturale, e tanto meno di un'imitazione letteraria: ma come esempio estremo ed unico di un atteggiamento intellettuale e morale di fronte alla società del ventesimo secolo, e, quindi, come punto di riferimento obbligato delle proprie scelte e della propria condotta. Quella di Kraus si potrebbe forse definire come la tragedia dell'illuminista moderno. In lui, per l'ultima volta, l'individuo che ha in sé immediatamente i criteri dell'universale (e cioè al di fuori della mediazione di qualsiasi ideologia, filosofica o politica) scende in campo, con le sue sole forze, e con l'arma naturale dell'illuminismo: il rispecchiamento come satira, in una lotta senza quartiere contro la società borghese in procinto di trasformarsi in società di massa. Questa battaglia quotidiana, condotta per trenta o quarant'anni con spirito inesauribile e ineguagliabile veemenza (e così diversa, nella sua appassionata totalità, dall'illuminismo stanco e limitato dei ceti borghesi progressisti), poteva illuminare, meglio di ogni altra, le condizioni radicalmente mutate del nuovo «stato del

mondo».

Poiché si tratta di una battaglia almeno altrettanto giusta e sacrosanta quanto assurda e disperata: e ciò non poteva non ripercuotersi sui tratti stessi del protagonista. Kraus - si potrebbe dire forzando la mano - è un Voltaire coi tratti di Kierkegaard; e una figura come la sua potrebbe trovare il suo giusto posto in una continuazione della "Fenomenologia", magari in un capitolo intitolato: «La lotta dell'illuminismo contro la stampa». Giustamente Benjamin gli ha eretto, in uno dei «piazzali» della sua "Einbahnstrasse", un simbolico «Kriegerdenkmal». D'altra parte - ed è ciò che svolge il saggio del '31, uno dei più belli di Benjamin - l'identità immediata dell'individuo e dell'universale, come s'incarna per l'ultima volta in Kraus, non poteva che rovesciarsi, nelle condizioni date, nell'isolamento assoluto dell'individuo, da un lato, e, dall'altro, nella prospettiva apocalittica della «fine del mondo». Di qui i tratti «demonici» che Benjamin rileva nella personalità di Kraus, e la conclusione del saggio, in cui si oppone, all'«universalità» iniziale (il punto di partenza di Kraus), l'atteggiamento distruttivo, «inumano», che Benjamin ne deduce, con un'audace estrapolazione, come ultima e logica conseguenza¹². Bisogna pensare, per intendere questo atteggiamento, a un dramma come "Die Massnahme", scritto da Brecht verso gli stessi anni. Dalla riduzione all'assurdo della polemica individuale - anche la più coraggiosa e potente, come quella di Karl Kraus - contro gli orrori della società capitalistica, e dall'impotenza dei partiti e delle forze che si erano lasciati prendere da tempo nel suo ingranaggio, non poteva conseguire, dal punto di vista dell'«intelligenza» di allora, che quella fondazione «settaria» del comunismo come identità immediata dell'individuo e del partito, che era stata data filosoficamente da Lukács, dieci anni prima, in un celebre saggio di "Storia e coscienza di classe". Senza questo riferimento, che rimane per lo più sottinteso in Benjamin, è impossibile intendere un saggio come questo, come anche le te si successive sulla «filosofia della storia».

Lukács ha messo in luce l'aspetto per cui Benjamin può essere considerato come l'equivalente teoretico di Kafka. Ma esiste del pari un aspetto (conforme alla doppia faccia del pensiero di Benjamin) per cui egli può essere considerato come l'equivalente teoretico di Brecht. E' quello che emerge nella seconda fase della sua produzione, a partire, "grosso modo", dalla raccolta di aforismi "Senso unico". Si potrebbe parlare, a questo proposito, di un paradossale rovesciamento del nichilismo in una solidarietà elementare e senza illusioni. Si veda la simpatia con cui Benjamin ripercorre l'evoluzione di Brecht nei suoi "Commenti" ad alcune delle sue poesie, e vede nell'atteggiamento scettico e nichilistico del primo Brecht la premessa conseguente del suo passaggio al comunismo. Se si volesse distinguere questo

nichilismo da quello che è alla base delle filosofie irrazionalistiche o esistenzialistiche della vita, bisognerebbe dire che esso è un nichilismo «sobrio», che si conclude in una svalutazione, e non in un'esaltazione ed esasperazione della propria individualità. Qui l'individuo singolo e particolare «non conta più molto», o non conta più di qualsiasi altro. «Per chi non taglia più la strada a nessuno e non conta più molto, - così Benjamin descrive questo passaggio, - non può accadere più nulla d'importante, che non sia la decisione di mettersi in mezzo ed obbligare gli altri a tenerne conto. Di questa decisione testimoniano i cicli successivi. Il loro oggetto è la lotta di classe. Meglio di ogni altro starà alla sua causa chi ha cominciato col lasciarsi andare». L'uomo naturale di Brecht è, in qualche modo, lo stesso essere elementare, animale, che appare alla luce della teologia; ma con segno invertito, e cioè previa eliminazione della teologia. E' ciò che Benjamin mostra, ad esempio, in un'acuta e raffinata analisi della poesia brechtiana "Contro la seduzione", dove l'esortazione alla vita terrena è rivestita nel tono e nelle formule di una predica religiosa¹³. Nella concezione rigorosamente naturale dell'uomo (e nella «tristezza» che l'accompagna), essi sono dalla stessa parte, rispetto alla grande linea dell'«idealismo», che si potrebbe vedere, per questo rispetto, continuata da Lukács.

Così la concezione brechtiana del comunismo s'ispira a un antistoricismo altrettanto radicale, a una frattura altrettanto completa fra passato e presente (o tra presente e futuro) di quella che caratterizza l'ultima riflessione di Benjamin. Alcune delle tesi di Benjamin sulla «filosofia della storia» (come la settima, che ha per motto un distico di Brecht) potrebbero essere illustrate dagli "Affari del signor Giulio Cesare" o da qualche altro saggio brechtiano d'interpretazione «a contrappelo» della storia. Si è già visto, poi, come le tendenze dei due concordino, almeno in una certa misura, nell'interpretazione delle conseguenze del nuovo rapporto fra scrittore e pubblico, e delle nuove forme della tecnica, sullo sviluppo delle forme artistiche, e nell'esigenza - in Benjamin, per molti aspetti, paradossale - di una politicizzazione dell'arte. Senza voler forzare ulteriormente questo parallelo fra due «nature» per altri rispetti così distanti, e a cui la formula di un nichilismo sobrio, come ponte di passaggio al comunismo, conferisce il solo possibile denominatore comune.

Le ultime considerazioni ci portano a quello che è forse il tema ultimo e centrale della filosofia di Benjamin, e che trova la sua espressione, forse negli ultimi mesi della sua vita, nelle tesi postume sulla «filosofia della storia». Fin dal saggio giovanile sulla "Critica della violenza" egli aveva opposto radicalmente, secondo lo schema fondamentale del suo pensiero, il mondo mitico del diritto a quello

spirituale della giustizia. Il saggio è interessante, oltre che per le sue connessioni con gli altri aspetti del pensiero di Benjamin, come documento di un pensiero anarchico-rivoluzionario (Benjamin vi si rifà direttamente a Sorel), di cui esistono pochi esempi in Germania, ma che corrispondeva, nel tono e nel contenuto, all'atmosfera generale dei primi anni del dopoguerra. Più tardi, con l'avvicinamento al comunismo, questa prospettiva trovava un punto di riferimento più preciso, pur senza perdere nulla della sua astrattezza teoretica. Vale la pena di citare per esteso un aforisma di "Einbahnstrasse" (pubblicato nel 1928), in cui si trovano già, "in nuce", alcune delle tesi successive: «Il concetto di lotta di classe può indurre in errore. Essa non è una prova di forza in cui si decida la questione: chi vince o chi perde; non è una lotta dopo la quale tutto andrà bene per il vincitore e male per il vinto. Chi pensa in tal modo non fa che travestire romanticamente i fatti. Poiché, che la borghesia vinca o soccomba nella lotta, essa è condannata a perire dalle contraddizioni interne, che diventano mortali nel corso dello sviluppo. Il problema è solo se perirà di mano propria o per mano del proletariato. La permanenza o la fine di un'evoluzione millenaria dipendono dalla risposta a questa domanda. La storia ignora la cattiva infinità dei gladiatori eternamente in lotta. Il vero politico ragiona a base di scadenze. Se la liquidazione della borghesia non si compie entro un termine quasi esattamente calcolabile dell'evoluzione economica e tecnica (che l'inflazione e la guerra chimica annunciano già), tutto è perduto. Prima che la scintilla arrivi alla dinamite, bisogna tagliare il filo che brucia.» Il carattere già «superato» dei sintomi e delle immagini non fa che rendere più profetiche queste parole. «La presa salda, apparentemente brutale, - dice uno dei frammenti su Baudelaire, - è inseparabile dal quadro della salvezza». Qui appare chiaramente il significato e la funzione del comunismo nella prospettiva messianica di Benjamin. Esso fa parte dell'alternativa che si affaccia alla «fine della storia». In questo senso vanno lette anche le "Tesi sulla filosofia della storia". La prima annuncia programmaticamente (anche se in forma di apologo) l'alleanza di teologia e materialismo. che si poteva già leggere, fra le righe, nel saggio sulla violenza (e che è un po' il "Leitmotiv" di tutto il pensiero di Benjamin). «Si dice che ci fosse un automa costruito in modo da rispondere, ad ogni mossa di un giocatore di scacchi, con una contromossa che gli assicurava la vittoria. Un fantoccio vestito da turco, con una pipa in bocca, sedeva davanti alla scacchiera, poggiata su un'ampia tavola. Un sistema di specchi suscitava l'illusione che questa tavola fosse trasparente da tutti i lati. In realtà c'era nascosto un nano, che era un asso nel gioco degli scacchi, e che guidava per mezzo di fili la mano del burattino. Qualcosa di simile si può immaginare nella filosofia. Vincere deve sempre il burattino chiamato

'materialismo storico'. Esso può farcela benissimo con chiunque purché assuma al suo servizio la teologia, che oggi, com'è noto, è piccola e brutta, e non deve farsi scorgere da nessuno». Le tesi successive sviluppano la concezione della storia che discende da questo strano connubio. Essa è rivolta polemicamente contro lo storicismo ("Historismus"), per cui non bisogna intendere la filosofia hegeliana della storia (che rimane piuttosto al di fuori dell'orizzonte di Benjamin) quanto lo storicismo trascendentale e relativistico del tardo Otto cento (o del primo Novecento). E' la concezione per cui il tempo si presenta come un decorso «rettilineo e vuoto», privo di salti qualitativi e di emergenze irripetibili. Ad essa si ricollega, secondo Benjamin, la concezione «socialdemocratica» del progresso come di un processo lineare e inevitabile. All'una e all'altra Benjamin in oppone la coscienza dell'unità messianica della storia, e del presente come sua punta avanzata, come «attualità» o «tempo messianico». Anche qui, come già nella teoria d linguaggio, certe formulazioni possono far pensare a quelle non del tutto dissimili (anche se tanto più astruse e mistificate) di un Heidegger (analogamente in polemica con lo storicismo tradizionale, analogamente inteso ad affermare, contro il «tempo meccanico» dello storicismo, una «temporalità estatico-orizzontale» emergente dalla storia). E' un'affinità che non si può negare, per quanto diverse e anzi opposte siano le intenzioni di Benjamin, per quanto in lui la teoria dell'«attualità» miri a fondare una filosofia della storia, mentre Heidegger tende piuttosto a distruggerla (e a compiere, in questo senso, l'opera dello «storicismo» borghese) nella notte di una interiorità mistica mascherata di attivismo irrazionalistico. (Per non parlare della diretta opposizione delle loro intenzioni politiche). La debolezza di questa parte del pensiero di Benjamin sembra derivare in primo luogo dal fatto che, nella sua legittima polemica contro lo pseudostoricismo borghese, egli cerca di stabilire un rapporto "immediato" al passato¹⁴, al di fuori della struttura articolata di una filosofia della storia. Anziché ricondurre, come avrebbe forse dovuto, Marx a Hegel, egli lo interpreta alla luce di una concezione messianica della storia, in cui l'elemento religioso sembra prendere ancora una volta il sopravvento.

La base «sentimentale» di questa concezione si deve cercare nella coscienza di una progressiva «accelerazione» della storia. «I cinquantamila anni dell'"homo sapiens" -dice un biologo moderno -rappresentano, in rapporto alla storia della vita organica sulla terra, qualcosa come due secondi al termine di una giornata di ventiquattr'ore. La storia, infine, dell'umanità civilizzata, occuperebbe, riportata su questa scala, un quinto dell'ultimo secondo dell'ultima ora'. Il 'tempo attuale', che, come modello di quello messianico, riassume in una grandiosa abbreviazione la storia dell'intera umanità,

coincide esattamente con la figura che la storia dell'umanità rappresenta nell'universo». Qui appare anche il significato simbolico e documentario (o, se vogliamo, «profetico»), e la più profonda ispirazione del pensiero di Benjamin. Poiché queste riflessioni, più che come principi o criteri metodici di una conoscenza oggettiva della storia vanno lette (ci spiega Benjamin) come un grido d'allarme «nell'istante del pericolo». (Dove bisogna tenere presente a questi effetti, anche il momento preciso della loro composizione). Il nichilismo moderno, o, per dirla con Lukács, l'«ateismo religioso» (che si configura in lui, paradossalmente, come una «teologia mondana»), sembra rivelare qui, per la prima volta, i lineamenti "storici" del proprio volto. E non si presenta più, come nell'irrazionalismo «classico», come una "polemica" contro la storia (in nome del singolo, del nulla, dell'eterno ritorno); ma sembra ritrovare, nella storia stessa, nella sua attualità più urgente e immediata, la sua dimensione trascendente e messianica. Al di sotto della storia profana, sembrano riaffiorare i tratti oscurati della storia sacra, i timori e le speranze collettive della fede ebraica e cristiana. Dove rimane ambiguo (e questa ambiguità è fondata nel carattere di transizione del nostro tempo) se si tratti, per Benjamin, del loro inveramento e della loro dissoluzione storica, o se la storia stessa si dissolva nella sua interpretazione religiosa. L'angelo atterrito di cui parla un altro di questi aforismi, lo sguardo rivolto al passato che rovescia rovine su rovine ai suoi piedi, e le spalle al futuro ignoto («l'angelo della storia potrebbe avere questo aspetto»), sembra un'allegoria dello stesso Benjamin. E' come se in lui la paura kierkegaardiana si rendesse conto del suo significato, e si trovasse di fronte al suo vero oggetto. Il superamento di questa paura non era concesso a Benjamin. Fino all'ultimo prospettiva storica e prospettiva religiosa sono in lui oscuramente intrecciate, e la rivelazione del contenuto storico dell'angoscia, anziché risolversi in una prospettiva puramente umana, sembra trovare conferma - la più tremenda, allucinante delle conferme - nel suo oggetto reale. Gli era consentita, invece, la speranza - «la speranza che non può mai accendersi al pensiero della propria immortalità», ma, caso mai, a quella degli altri. Questo lo distingue dalla schiera dei pensatori reazionari, e lo avvicina, come si potrebbe provare nei particolari, alle maggiori figure della letteratura d'avanguardia (in primo luogo, come ha mostrato Lukács, a Kafka). Così l'allegoria conserva fino all'ultimo la sua ambiguità, e l'ultima parola di questa filosofia è lo stesso, drammatico aut-aut di fronte a cui si trova l'umanità oggi. «Prima che la scintilla arrivi alla dinamite, bisogna tagliare il filo che brucia».

Il pensiero di Benjamin, come abbiamo visto, si muove interamente nell'ambito della problematica artistica e culturale dell'avanguardia.

L'esperienza del nuovo mondo, della società di massa, delle condizioni radicalmente mutate di vita e di esperienza (e delle loro conseguenze per il pensiero e per l'arte), è al centro della sua speculazione, soprattutto nella sua seconda fase, in cui essa cerca, in qualche modo, di rendersi conto delle condizioni storiche della propria possibilità. Il senso dell'accelerazione della storia, di una rottura radicale in corso o imminente, viene incontro all'originaria ispirazione religiosa o messianica del suo pensiero, e si compone con essa in una formula paradossale. Agli occhi di Benjamin, come, in forma più o meno inconsapevole, di altri scrittori e poeti dell'avanguardia, la fuoruscita dal capitalismo, il conseguimento della pace, si configura nei termini di un'alternativa estrema e catastrofica, e quindi ancora nelle luci e coi colori di una salvezza religiosa. Si potrebbe dire che, in Benjamin, il simbolismo religioso, l'immagine teologica della redenzione, è il punto archimedeo della speranza nelle condizioni apparentemente disperate dell'evoluzione moderna. Qui non importa (e non ci sembra nemmeno necessario) mettere in luce la fragilità teoretica di questo sostegno, o la sua incompatibilità con le forme reali del pensiero e dell'emancipazione collettiva: ci preme solo mettere in luce la sua funzione nell'economia spirituale di Benjamin. Sarebbe un errore, per il critico, prendere alla lettera le sue formule paradossali, quando deve limitarsi a sfiorarle, come richiede il loro valore allegorico. Ma questa prospettiva - e qui il discorso potrebbe farsi più pertinente -, lasciando aperto solo lo spiraglio di una salvezza messianica e indeterminata, è obbiettivamente chiusa sulle porte reali del futuro. E' ciò che invero, per così dire, l'evoluzione successiva di un pensatore come Adorno, dove le formule escatologiche di Benjamin, estratte dall'irripetibilità della loro formulazione allegorica, e sottratte alla loro connessione - sempre implicita nell'ultimo Benjamin - con la speranza reale nel comunismo, rischiano di entrare in aperta contraddizione con un contesto sociologico-hegeliano, che richiederebbe invece la definizione concreta di linee reali di sviluppo¹⁵. (Ma non è qui il luogo di addentrarsi nella problematica del pensiero di Adorno, per certi aspetti così vicino, ma per altri così lontano, da quella di Benjamin).

Una conseguenza di questa chiusura reale, dell'inconsistenza oggettiva di una speranza ridotta a formularsi in termini ambiguamente religiosi, è data dall'impossibilità di formulare le basi di una piattaforma critica, o, in altre parole, di domare storicamente il problema dell'eredità. Il problema della continuità culturale, dell'assunzione dell'eredità valida del vecchio nel nuovo mondo, che è al centro degli sforzi e dell'attività teoretica di Lukács, non si lascia, nonché risolvere, nemmeno impostare dagli elementi anche migliori dell'avanguardia. Si può dubitare della validità, non teoretica, ma pragmatica, dell'argine costruito con tanti sforzi da

Lukács, e chiedersi se, in questo senso, la diagnosi benjaminiana (e adorniana) dell'inevitabile decadenza e scomparsa di certe forme tradizionali di vita e di cultura (conforme agli sviluppi e alle trasformazioni radicali della società di massa) non tenga più conto della realtà (limitatamente a questi fenomeni) dei postulati teoretici di Lukács. Resta che, da un lato, solo l'impostazione umanistica di Lukács permette d'intendere gli sviluppi complessivi dell'evoluzione in una prospettiva veramente storica; e che, dall'altro, solo essa rimane aperta sull'avvenire come realtà concretamente possibile. Non è quindi come esempio, ma come documento, che presentiamo al pubblico italiano queste pagine di Benjamin. Anche se il compito di decifrare, per dirla con Adorno, «le forze che si liberano nella decadenza», e di integrare le sue manifestazioni più significative in una prospettiva storica complessiva, è tuttora aperto, è certo che esso non può essere risolto coi mezzi e nelle formule concettuali elaborate dalla stessa decadenza. Essa non fornisce la chiave, anche se fornisce, senza dubbio (prima ancora che nelle sue formulazioni: nella sua realtà), alcuni elementi imprescindibili del problema. Come specchio di queste contraddizioni, e nella sua stessa forma enigmatica, ad esse per certi aspetti adeguata, l'opera di Benjamin ci sembra una delle più significative, e meritevole di studio e di considerazione, oltre che di conoscenza.

RENATO SOLMI 1959.

NOTA BIOGRAFICA

Walter Benjamin nasce a Berlino il 15 luglio 1892. Suo padre era un antiquario e mercante d'arte.

Studia a Berlino, a Friburgo e a Monaco. Stringe amicizia con Gerhard Scholem, il noto studioso della mistica ebraica, del quale resterà amico per tutta la vita, e con Ernst Bloch. (A questo periodo risalgono un manoscritto inedito su Höderlin e l'altro qui riprodotto sulla lingua). Sposa nel 1917 Dora Sophie Pollak, da cui ha un figlio, e da cui si separerà più tardi. Nel 1918 si laurea a Berna con una dissertazione sul "Concetto di critica d'arte nel romanticismo tedesco". Degli anni immediatamente successivi alla guerra sono anche i saggi "

Per la critica della violenza", "Destino e carattere" e "Il compito del traduttore" (pubblicato come introduzione alla versione dei "Tableaux parisiens" di Baudelaire). Nel 1922 progetta una rivista che avrebbe dovuto intitolarsi «Angelus Novus», ma di cui poi, per cause esteriori, non si farà nulla. Del 1922 è il saggio su Goethe, che esce nel '24-'25 nei «Neue Deutsche Beiträge» di Hofmannsthal. Fra il '23 e il '25 lavora alle "Origini del dramma tedesco" con cui spera di ottenere l'abilitazione (in filosofia) all'Università di Francoforte. La tesi viene respinta, ed egli continua a vivere come libero scrittore, traduttore e saggista. Nel 1924, a Capri, conosce Asja Lacis: sotto il suo influsso comincia a interessarsi al marxismo (legge, fra l'altro, "Storia e coscienza di classe" di Lukács) e si avvicina al comunismo. Scrive un articolo su Goethe per l'Enciclopedia Sovietica, e si reca a Mosca nell'inverno 1926-27. Al ritorno pubblicherà una serie di note sulla Russia del periodo della Nep. Nel frattempo lavora alla traduzione di Proust. Stringe amicizia a Francoforte con Horkheimer e Adorno, e a Berlino con Brecht. Nel 1928 Rowohlt pubblica "Le origini del dramma tedesco" e la raccolta di aforismi "Senso unico". Agli anni successivi - prima e dopo l'esilio - appartengono numerosi articoli, saggi, recensioni (fra l'altro su Kraus, Kafka, Gide, Keller, George, Wieland), oltre a note di viaggio e brevi pezzi in prosa, pubblicati sulla «Frankfurter Zeitung» e su altri giornali e riviste. All'avvento del nazismo, è costretto ad abbandonare la Germania e a stabilirsi a Parigi, donde si reca talvolta a Ibiza, a San Remo (dove si era stabilita la sua famiglia) e in Danimarca a visitare Brecht. Per qualche tempo continua a collaborare con pseudonimi a giornali tedeschi; poi trova un minimo di sostegno finanziario diventando membro dell'Istituto per la ricerca sociale che si è trasferito da Francoforte a Parigi. Sulla rivista dell'Istituto (la «Zeitschrift für Sozialforschung») pubblica nel 1936 il saggio sull'"Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica" e nel 1939 quello su Baudelaire. Nel 1936 pubblica in Svizzera una raccolta di lettere di scrittori tedeschi precedute ognuna da una breve e densissima introduzione. Nel frattempo lavora all'opera sui "passages" parigini, di cui rimangono centinaia di pagine di

frammenti e di appunti. Allo scoppio della guerra (settembre 1939) viene internato per tre mesi nel «camp des travailleurs volontaires» di Nevers. Quando ottiene il visto per gli Stati Uniti, è troppo tardi: i tedeschi avanzano sul territorio francese. Con un gruppo di altri fuggiaschi riesce a toccare il confine spagnolo, ma l'alcalde del villaggio di frontiera impedisce loro di entrare e minaccia di consegnarli ai tedeschi. Nella notte fra il 26 e il 27 settembre 1940 Benjam si uccide con un veleno a Port Bou, dove è sepolto. Il gruppo dei suoi compagni di fuga otterrà di poter entrare in Spagna.

ANGELUS NOVUS

Saggi e frammenti

Scritti filosofici

Il compito di una critica della violenza si può definire come l'esposizione del suo rapporto col diritto e con la giustizia. Poiché una causa agente diventa violenza, nel senso pregnante della parola, solo quando incide in rapporti morali. La sfera di questi rapporti è definita dai concetti di diritto e di giustizia. Per quanto riguarda, anzitutto, il primo dei due, è chiaro che il rapporto fondamentale e più elementare di ogni ordinamento giuridico è quello di fine e mezzo; e che la violenza, per cominciare, può essere cercata solo nel regno dei mezzi e non in quello dei fini. Queste constatazioni ci danno già, per la critica della violenza, qualcosa di più, e anche di diverso, di quanto forse non sembri. Poiché, se la violenza è mezzo, potrebbe sembrare che il criterio della sua critica sia già dato senz'altro. Esso si affaccia nella domanda se la violenza, in ogni caso specifico, sia mezzo a fini giusti o ingiusti. La sua critica sarebbe quindi già data implicitamente in un sistema di fini giusti. Ma le cose non stanno così. Poiché ciò che questo sistema ci darebbe (posto che fosse al riparo di ogni dubbio), non è già un criterio della violenza stessa come principio, ma un criterio per i casi della sua applicazione. Resterebbe aperto il problema se sia morale la violenza in generale come principio, anche come mezzo a fini giusti. Ma per decidere questo problema occorre un criterio più pertinente, una distinzione nella sfera stessa dei mezzi, senza riguardo ai fini a cui essi servono.

L'esclusione preliminare di questa più esatta impostazione critica caratterizza un'a grande corrente della filosofia del diritto, di cui è forse il tratto più spiccato: il diritto naturale. Nell'impiego di mezzi violenti a fini giusti esso vede così poco un problema come l'uomo nel «diritto» di dirigere il proprio corpo verso la meta a cui tende. Secondo la concezione giusnaturalistica (che servì da base ideologica al terrorismo della Rivoluzione francese) la violenza è un prodotto naturale, per così dire una materia prima, il cui impiego non solleva problemi di sorta, pur ché non si abusì della violenza a fini ingiusti. Se, nella teoria giusnaturalistica dello Stato, le persone si spogliano di tutta la loro autorità a favore dello Stato, ciò accade in base al presupposto (esplicitamente enunciato da Spinoza nel "Trattato teologico-politico") che il singolo come tale, e prima della conclusione di questo contratto razionale, eserciti anche "de jure" ogni potere che detiene "de facto". Forse queste concezioni sono state ravvivate, in seguito, dalla biologia darwiniana, che considera, in modo affatto

dogmatico, insieme alla selezione naturale, solo la violenza come mezzo originario e solo adeguato a tutti i fini vitali della natura. La filosofia popolare darwinistica ha mostrato spesso come sia facile passare da questo dogma della storia naturale al dogma ancor più grossolano della filosofia del diritto per cui quella violenza che è quasi esclusivamente adeguata a fini naturali, sarebbe per ciò stesso anche giuridicamente legittima.

A questa tesi giusnaturalistica della violenza come dato naturale si oppone diametralmente quella del diritto positivo, che vuole il potere storicamente divenuto. Come il diritto naturale può giudicare ogni diritto esistente solo nella critica dei suoi fini, così il diritto positivo può giudicare ogni diritto diveniente solo nella critica dei suoi mezzi. Se la giustizia è il criterio dei fini, la legalità è il criterio dei mezzi. Ma, a prescindere da questo contrasto, le due scuole s'incontrano nel comune dogma fondamentale: fini giusti possono essere raggiunti con mezzi legittimi, mezzi legittimi possono essere impiegati a fini giusti. Il diritto naturale tende a «giustificare» i mezzi con la giustizia dei fini, il diritto positivo a «garantire» la giustizia dei fini con la legittimità dei mezzi. L'antinomia si rivelerebbe insolubile ove si dimostrasse che è falso il comune presupposto dogmatico, e che mezzi legittimi da una parte, e fini giusti dall'altra, sono fra loro in contrasto irriducibile. Ma non si potrà mai arrivare a questa comprensione finché non si abbandoni il circolo e non si pongano criteri reciprocamente indipendenti per fini giusti come per mezzi legittimi.

Il regno dei fini, e quindi anche il problema di un criterio della giustizia, re sta, per il momento, escluso da questa indagine. Al centro di essa si pone, invece, il problema della legittimità di certi mezzi, che costituiscono la violenza. I principi giusnaturalistici non possono decidere questo problema, ma solo portarlo in una casistica senza fine. Poiché se il diritto positivo è cieco per l'incondizionatezza dei fini, il diritto naturale è cieco per il condizionamento dei mezzi. Mentre la teoria positiva del diritto si può prendere come ipotesi di partenza all'inizio della ricerca, poiché compie una distinzione di principio dei vari generi di violenza indipendentemente dai casi della sua applicazione. La distinzione ha luogo fra la violenza storicamente riconosciuta (la violenza sancita come potere) e la violenza non sanzionata. Se le analisi seguenti muovono da questa distinzione ciò naturalmente non significa che poteri dati vengano ordinati e valutati secondo che sono sanzionati o no. Poiché in una critica della violenza il criterio del diritto positivo non può trovare la sua semplice applicazione, ma deve piuttosto essere giudicato a sua volta. Si tratta di vedere che cosa consegua, per l'essenza della violenza, dal fatto stesso che sia possibile stabilire in essa un tale criterio o differenza, o, in altre parole, dal significato di quella distinzione. Poiché vedremo

ben presto che quella distinzione di diritto positivo ha senso, è pienamente fondata in sé e non è sostituibile da nessun'altra; ma, con ciò stesso, cadrà una luce su quella sfera in cui solo può aver luogo quella distinzione. Insomma: se il criterio stabilito dal diritto positivo per la legittimità della violenza può essere analizzato solo secondo il suo significato, la sfera della sua applicazione deve essere criticata secondo il suo valore. Per questa critica si tratta quindi di trovare un criterio al di fuori della filosofia positiva del diritto, ma anche al di fuori del diritto naturale. Vedremo in seguito come questo criterio possa essere fornito solo dalla considerazione del diritto dal punto di vista della filosofia della storia.

Il significato della distinzione della violenza in violenza legittima e illegittima non è senz'altro evidente. Bisogna risolutamente guardarsi dall'equivoco giusnaturalistico, per cui quel significato consisterebbe nella distinzione fra violenza a scopi giusti e ingiusti. Piuttosto si è già accennato che il diritto positivo esige da ogni potere un attestato della sua origine storica, che implica, a certe condizioni, la sua sanzione e legittimità. Poiché il riconoscimento di poteri giuridici si esprime nel modo più concreto nella sottomissione - in linea di principio - passiva ai loro fini, come criterio ipotetico di suddivisione dei vari tipi di autorità bisogna assumere la presenza o la mancanza di un riconoscimento storico universale dei loro fini. I fini che mancano di questo riconoscimento si chiameranno fini naturali, gli altri, fini giuridici. E la diversa funzione della violenza, secondo che serve a fini naturali o a fini giuridici, si può mostrare nel modo più evidente sulla scorta di un qualunque sistema di rapporti giuridici determinati. Per maggiore semplicità, le considerazioni seguenti si riferiranno ai presenti rapporti europei.

Questi rapporti giuridici sono caratterizzati - per quanto riguarda la persona singola come soggetto giuridico - dalla tendenza a non ammettere fini naturali delle persone singole in tutti i casi in cui questi fini potrebbero essere, all'occasione, perseguiti coerentemente con la violenza. Vale a dire che questo ordinamento giuridico tende, in tutti i campi in cui fini di persone singole potrebbero essere perseguiti coerentemente con la violenza, a stabilire fini giuridici che possono essere realizzati in questo modo solo dal potere giuridico. Anzi, esso tende a ridurre, mediante fini giuridici, anche le regioni dove, in linea di massima, i fini naturali vengono consentiti entro ampi limiti, se appena quei fini naturali vengono perseguiti con un grado eccessivo di violenza; come fa, per esempio, nelle leggi sui limiti della punizione educativa. Si può formulare come principio universale della presente legislazione europea che tutti i fini naturali di persone singole entrano necessariamente in collisione coi fini giuridici quando vengono perseguiti con violenza più o meno grande.

(La contraddizione in cui il diritto di legittima difesa si trova con quanto detto finora, dovrebbe spiegarsi naturalmente nel corso delle analisi seguenti). Da questa massima consegue che il diritto considera la violenza nelle mani della persona singola come un rischio o una minaccia di scalzare l'ordinamento giuridico. Come un rischio e una minaccia di frustrare i fini giuridici e l'esecutivo giuridico? No: perché allora non sarebbe condannata la violenza in se stessa, ma solo quella rivolta a fini anti-giuridici. Si dirà che un sistema di fini giuridici non potrebbe mantenersi, se in qualche punto fini naturali potessero essere ancora perseguiti con la violenza. Ma questo, per il momento, è solo un dogma. Bisognerà forse, invece, prendere in considerazione la sorprendente possibilità che l'interesse del diritto a monopolizzare la violenza rispetto alla persona singola non si spieghi con l'intenzione di salvaguardare i fini giuridici, ma piuttosto con quella di salvaguardare il diritto stesso. E che la violenza, quando non è in possesso del diritto di volta in volta esistente, rappresenti per esso una minaccia, non a causa dei fini che essa persegue, ma della sua semplice esistenza al di fuori del diritto. La stessa supposizione può essere suggerita, in forma più concreta, dal pensiero di quante volte già la figura del «grande» delinquente, per quanto bassi potessero essere i suoi fini, ha riscosso la segreta ammirazione del popolo. Ciò non può accadere per le sue azioni, ma solo per la violenza di cui esse testimoniano. Qui pertanto la violenza che il diritto attuale cerca di togliere al singolo in tutti i campi della prassi, insorge davvero minacciosa, e suscita, pur nella sua sconfitta, la simpatia della folla contro il diritto. Per quale funzione la violenza possa apparire, a ragione, così pericolosa al diritto, ed esserne così temuta, apparirà proprio là dove le è ancora permesso di manifestarsi anche secondo l'ordinamento giuridico attuale.

Ciò si verifica anzitutto nella lotta di classe, nella forma del diritto di sciopero ufficialmente garantito agli operai. La classe operaia organizzata è oggi, accanto agli Stati, il solo soggetto giuridico a cui spetti un diritto alla violenza. Contro questa tesi si può certamente obiettare che un'omissione di azioni, un non agire, come in ultima istanza è lo sciopero, non può essere definito una violenza. Una considerazione che ha facilitato al potere statale la concessione del diritto di sciopero, quando ormai non si poteva più evitare. Ma essa non vale illimitatamente, perché non vale incondizionatamente. E' vero che l'omissione di un'azione, e anche di un servizio, dove equivale semplicemente a una «rottura di rapporti», può essere un mezzo affatto puro e privo di violenza. E come, secondo la concezione dello Stato (o del diritto), col diritto di sciopero viene concesso alle maestranze operaie non tanto un diritto alla violenza quanto piuttosto il diritto di sottrarsi alla violenza, ove questa fosse esercitata

indirettamente dal datore di lavoro, così può verificarsi di tanto in tanto uno sciopero che corrisponde a questo modello e che vorrebbe essere solo un «distacco» o un «estraniamiento» dal datore di lavoro. Ma il momento della violenza interviene, come ricatto, in un'omissione siffatta, quando essa ha luogo nella fondamentale disposizione a riprendere come prima l'azione interrotta, a certe condizioni che, o non hanno assolutamente nulla a che fare con essa, o ne modificano solo qualche aspetto esteriore. E in questo senso, secondo la concezione della classe operaia, che è opposta a quella dello Stato, il diritto di sciopero è il diritto di usare la violenza per imporre determinati scopi. Il contrasto fra le due concezioni appare in tutto il suo rigore di fronte allo sciopero generale rivoluzionario. In esso la classe operaia si richiamerà ogni volta al suo diritto di sciopero, ma lo Stato dirà che questo richiamo è un abuso, poiché - dirà - il diritto di sciopero non era stato inteso in questo senso, e prenderà le sue misure straordinarie. Poiché nulla gli vieta di dichiarare che un'attuazione simultanea dello sciopero in tutte le aziende è anticostituzionale, non avendo, in ognuna di esse, il motivo particolare presupposto dal legislatore. In questa differenza d'interpretazione si esprime la contraddizione oggettiva di una situazione giuridica per cui lo Stato riconosce un potere ai cui scopi, in quanto scopi naturali, può essere a volte indifferente, ma in caso grave (nel caso, appunto, dello sciopero generale rivoluzionario) è decisamente ostile. E in effetti, per quanto possa sembrare a prima vista paradossale, si può definire, in certe condizioni, come violenza anche un contegno assunto nell'esercizio di un diritto. E precisamente questo contegno, ove sia attivo, potrà dirsi violenza, quando esercita un diritto che gli compete per rovesciare l'ordinamento giuridico in virtù del quale esso gli è conferito; ove sia passivo, potrà essere definito allo stesso modo, se rappresenta un ricatto nel senso delle considerazioni precedenti. Testimonia quindi solo di una contraddizione oggettiva nella situazione giuridica, e non già di una contraddizione logica nel diritto, che esso si opponga, in certe condizioni, con la violenza alla violenza degli scioperanti. Poiché nello sciopero lo Stato teme, più di ogni altra cosa, "quella" funzione della violenza che questa indagine si propone appunto di determinare come unico fondamento sicuro della sua critica. Poiché se la violenza, come sembra a prima vista, fosse semplicemente il mezzo di assicurarsi direttamente di quella cosa qualunque a cui si mira, essa potrebbe assolvere al suo scopo solo come violenza di rapina. E sarebbe affatto inetta a fondare o modificare rapporti in modo relativamente stabile. Ma lo sciopero mostra che essa può farlo, che essa è in grado di fondare e modificare rapporti giuridici, per quanto il sentimento di giustizia possa restarne offeso. Si potrebbe obiettare che tale

funzione della violenza è casuale e isolata. L'esame della violenza bellica basterà a confutare questa obiezione.

La possibilità di un diritto di guerra riposa esattamente sulle stesse contraddizioni oggettive nella situazione giuridica su cui si fonda quella di un diritto di sciopero, e cioè sul fatto che soggetti giuridici sanzionano poteri i cui fini re stano - per quelli che li sanciscono - fini naturali, e, in caso grave, possono quindi entrare in conflitto coi loro propri fini giuridici o naturali. E' vero che la violenza bellica si rivolge dapprima ai suoi scopi in modo del tutto diretto e come violenza di rapina. Ma è un fatto quanto mai sorprendente che anche - o piuttosto proprio - in condizioni primitive, che per altri versi conoscono appena gli inizi di rapporti di diritto pubblico, e anche quando il vincitore ha acquisito un possesso ormai inattaccabile, una pace sia cerimonialmente indispensabile e necessaria. Anzi, la parola «pace», nel senso in cui è relativa al termine «guerra» (poiché ce n'è anche un altro, affatto diverso, altrettanto concreto e politico: quello in cui Kant parla di «pace perpetua»), indica proprio questa necessaria sanzione a priori, e indipendente da tutti gli altri rapporti giuridici, di ogni vittoria. Questa sanzione consiste appunto in ciò che i nuovi rapporti vengono riconosciuti come nuovo «diritto», indipendentemente dal fatto che essi abbisognino o meno, "de facto", di qualche garanzia per la loro sussistenza. E' quindi insito - se si può concludere dalla violenza bellica, come violenza originaria e prototipica, ad ogni violenza a fini naturali - in ogni violenza del genere un carattere di creazione giuridica. Sulla portata di questa conoscenza dovremo tornare più tardi. Essa spiega la succitata tendenza del diritto moderno a togliere ogni violenza, anche solo rivolta a fini naturali, almeno alla persona singola come soggetto giuridico. Nel grande delinquente questa violenza gli si fa incontro con la minaccia di porre nuovo diritto, di fronte alla quale (e sia pure impotente) il popolo rabbrivisce ancora oggi, in casi di rilievo, come nei tempi mitici. Ma lo Stato teme questa violenza come creatrice di diritto, come deve riconoscerla come creatrice di diritto dove potenze esterne lo costringono a concedere il diritto di guerreggiare, o classi il diritto di sciopero.

Se, nell'ultima guerra, la critica della violenza militare è assurta a punto di partenza di una critica appassionata della violenza in generale, che mostra, se no n altro, che essa non è più esercitata o tollerata ingenuamente, essa, tuttavia, non è stata sottoposta a critica solo come violenza creatrice di diritto, ma in modo, forse, ancor più spietato è stata giudicata in un'altra funzione. Una duplicità nella funzione della violenza è, infatti, caratteristica del militarismo, che ha potuto formarsi solo col servizio militare obbligatorio. Il militarismo è l'obbligo dell'impiego universale della violenza come mezzo ai fini

dello Stato. Questa coazione all'uso della violenza è stata giudicata, di recente, altrettanto e ancor più risolutamente dell'uso stesso della violenza. In essa la violenza appare in una funzione affatto diversa che nel suo semplice impiego a fini naturali. Essa consiste in un impiego della violenza come mezzo a fini giuridici. Poiché la sottomissione dei cittadini alle leggi - nella fattispecie alla legge del servizio militare obbligatorio - è un fine giuridico. Se quella prima funzione della violenza si può definire creatrice di diritto, questa seconda è quella che lo conserva. E poiché il servizio militare è un caso di applicazione (per nulla distinto in linea di principio) della violenza conservatrice di diritto, una sua critica veramente efficace non è per nulla così facile come vorrebbero far credere le declamazioni dei pacifisti e degli attivisti. Essa coincide piuttosto con la critica di ogni potere giuri dico, vale a dire con la critica del potere legale o esecutivo, e non può essere realizzata con un programma minore. E' anche ovvio che essa non può essere realizzata (se non si voglia proclamare un anarchismo addirittura infantile), rifiutando ogni coazione nei confronti della persona e dichiarando «essere lecito quel che piace». Un principio del genere non fa che eliminare la riflessione sulla sfera storico-morale, e quindi su ogni significato dell'agire, ma anche su ogni significato del reale, che non si può costituire se l'«azione» si è sottratta all'ambito della realtà. Più importante è forse che anche il richiamo che si è spesso tentato all'imperativo categorico, col suo programma minimo peraltro indubitabile («Agisci in modo da trattare l'umanità, sia nella tua persona che nella persona di chiunque altro, sempre anche come scopo e mai soltanto come mezzo»), non è di per sé sufficiente a questa critica ². Poiché il diritto positivo, dove è consapevole delle sue radici, pretenderà senz'altro di riconoscere e di promuovere l'interesse dell'umanità nella persona di ogni singolo. Esso vede questo interesse nell'esposizione e nella conservazione di un ordine stabilito dal destino. E anche se quest'ordine (che il diritto afferma a ragione di custodire) non può sfuggire alla critica, resta tuttavia impotente, nei suoi confronti, ogni contestazione che si affacci solo in nome di un a «libertà» informe, senza essere in grado di definire quell'ordine superiore di libertà. E tanto più impotente se non impugna l'ordinamento giuridico stesso in tutte le sue parti, ma singole leggi o consuetudini giuridiche, che poi, del resto, il di ritto prende sotto la custodia del suo potere, che consiste in ciò che c'è un solo destino, e che proprio ciò che esiste, e soprattutto ciò che minaccia, appartiene irrevocabilmente al suo ordinamento. Poiché il potere che conserva il diritto è quello che minaccia. E la sua minaccia non ha il senso dell'intimidazione³, come la interpretano teorici liberali sprovvediti. Dell'intimidazione in senso proprio farebbe parte una precisione, una determinatezza che contraddice all'essenza della minaccia, e che

nessuna legge può raggiungere, poiché sussiste sempre la speranza di sfuggire al suo braccio. Tanto più essa appare minacciosa come il destino, da cui, infatti, dipende se il delinquente incorre nei suoi rigori. Il significato più profondo dell'indeterminazione della minaccia giuridica apparirà solo nella successiva analisi della sfera del destino, da cui essa deriva. Un prezioso rimando a questa sfera si trova nel campo delle pene. Fra le quali, da quando è stata messa in questione la validità del diritto positivo, la pena di morte è quella che ha richiamato più di ogni altra la critica. Anche se i suoi argomenti sono stati, nella maggior parte dei casi, tutt'altro che decisivi, decisivi furono e restano i suoi motivi. I critici della pena di morte sentivano, forse senza saperlo spiegare, e, probabilmente, senza nemmeno volerlo sentire, che la sua contestazione non impugna un determinato grado di pena, non assale determinate leggi, ma il diritto stesso nella sua origine. Poiché se la sua origine è la violenza, la violenza coronata dal destino, è logico supporre che nel potere supremo, quello di vita e di morte, dove esso appare nell'ordinamento giuridico, le origini di questo ordinamento affiorino rappresentativamente nella realtà attuale, e si rivelino paurosamente. Con ciò concorda che la pena di morte, in condizioni giuridiche primitive, è applicata anche a delitti (come violazioni di proprietà) a cui sembra assolutamente «sproporzionata». Ma il suo significato non è di punire l'infrazione giuridica, bensì di statuire il nuovo diritto. Poiché nell'esercizio del potere di vita e di morte il diritto si conferma più che in ogni altro atto giuridico. Ma in questo esercizio, nello stesso tempo, una sensibilità più sviluppata avverte con la massima chiarezza qualcosa di guasto nel diritto, sapendosi infinitamente lontana da condizioni in cui, in un atto consimile, il destino si sarebbe mostrato nella sua maestà. Tanto più l'intelletto deve cercare di rifarsi a quelle condizioni, se vuol condurre a termine la critica della violenza che pone come di quella che conserva il diritto.

In una combinazione molto più innaturale che nella pena di morte, in una mescolanza quasi spettrale, queste due specie di violenza sono presenti in un'altra istituzione dello Stato moderno: nella polizia. Essa è bensì un potere a fini giuridici (con potere di disporre), ma anche con la facoltà di stabilire essa stessa, entro vasti limiti, questi fini (potere di ordinare). L'aspetto ignominioso di questa autorità - che è avvertito da pochi solo perché le sue attribuzioni bastano di rado agli interventi più massicci, ma possono operare tanto più ciecamente nei settori più indifesi e contro le persone accorte da cui le leggi non proteggono lo Stato -, consiste in ciò che, in essa, è soppressa la divisione fra violenza che pone e violenza che conserva la legge. Se si esige dalla prima che mostri i suoi titoli nella vittoria, la seconda è soggetta alla limitazione di non doversi porre nuovi fini. La polizia è

emancipata da entrambe le condizioni. Essa è potere che pone - poiché la funzione specifica di quest'ultimo non è di promulgare le leggi, ma qualunque decreto emanato con forza di legge -, ed è potere che conserva il diritto, poiché si pone a disposizione di quegli scopi. L'affermazione che gli scopi del potere di polizia siano sempre identici o anche solo connessi a quelli del rimanente diritto, è profondamente falsa. Anzi, il «diritto» della polizia segna proprio il punto in cui lo Stato, vuoi per impotenza, vuoi per le connessioni immanenti di ogni ordinamento giuridico, non è più in grado di garantirsi - con l'ordinamento giuridico gli scopi empirici che intende raggiungere ad ogni costo. Perciò la polizia interviene, «per ragioni di sicurezza», in casi innumerevoli in cui non sussiste una chiara situazione giuridica, quando non accompagna il cittadino, come una vessazione brutale, senza alcun rapporto con fini giuridici, attraverso una vita regolata da ordinanze, o addirittura non lo sorveglia. A differenza del diritto, che riconosce nella «decisione» localmente o temporalmente determinata una categoria metafisica, con cui richiede e si presta alla critica, l'analisi della polizia non incontra nulla di sostanziale. Il suo potere è informe come la sua presenza spettrale, inafferrabile e diffusa per ogni dove, nella vita degli Stati civilizzati. E benché la polizia, nei particolari, si somigli dovunque, non si può tuttavia fare a meno di riconoscere che il suo spirito è meno distruttivo dove essa incarna (nella monarchia assoluta) il potere del sovrano, in cui si congiunge la pienezza del potere legislativo ed esecutivo, che nelle democrazie, dove la sua presenza, non sollevata da un rapporto del genere, testimonia della massima degenerazione possibile della violenza.

Ogni violenza è, come mezzo, potere che pone o che conserva il diritto. Se non pretende a nessuno di questi due attributi, rinuncia da sé ad ogni validità. Ma ne consegue che ogni violenza come mezzo partecipa, anche nel caso più favorevole, alla problematicità del diritto in generale. E anche se il significato di questa problematicità non si lascia ancora, a questo punto dell'indagine, individuare con certezza, il diritto appare tuttavia, dopo quanto si è detto, in una luce morale così equivoca, che si affaccia spontaneamente la domanda se per comporre interessi umani in contrasto non vi siano altri mezzi che violenti. Essa ci obbliga anzitutto a constatare che un regolamento di conflitti privo affatto di violenza non può mai sfociare in un contratto giuridico. Poiché questo, per quanto sia stato concluso pacificamente dai contraenti, conduce sempre, in ultima istanza, a una possibile violenza. Poiché esso conferisce ad ogni parte il diritto di ricorrere, in qualche forma, alla violenza contro l'altra, nel caso che questa dovesse violare il contratto. E non solo: come il risultato, anche l'origine di ogni contratto rinvia alla violenza. Anche se non è necessario che essa sia immediatamente presente nel contratto come violenza creatrice di

diritto, vi è tuttavia pur sempre "rappresentata", in quanto il potere che garantisce il contratto è a sua volta di origine violenta, quando non è insediato giuridicamente con la violenza in quello stesso contratto. Se vien meno la consapevolezza della presenza latente della violenza in un istituto giuridico, esso decade. Un esempio di questo processo è fornito, in questo periodo, dai parlamenti. Essi presentano il noto, triste spettacolo, perché non sono rimasti consapevoli delle forze rivoluzionarie a cui devono la loro esistenza. In particolare, in Germania, anche l'ultima manifestazione di queste forze è rimasta senza effetto sui parlamenti. Manca loro il senso della violenza creatrice di diritto che è rappresentata in essi; non c'è quindi da stupirsi che non pervengano a decisioni degne di questo potere, ma curino, nel compromesso, una condotta degli affari politici che si vorrebbe senza violenza. Ma il compromesso, «benché ripudi ogni violenza aperta, è pur sempre un prodotto compreso nella mentalità della violenza, perché l'aspirazione che porta al compromesso non è motivata da se medesima, ma dall'esterno, e cioè dall'aspirazione opposta; e poiché ogni compromesso, anche se liberamente accettato, ha essenzialmente un carattere coattivo. 'Meglio sarebbe altrimenti', è il sentimento fondamentale di ogni compromesso»⁴. E significativo che la decadenza dei parlamenti abbia sottratto, all'ideale del regolamento pacifico dei conflitti politici, forse altrettante simpatie di quante gliene aveva procurate la guerra. Ai pacifisti si oppongono i bolscevichi e i sindacalisti. Essi hanno sottoposto gli odierni parlamenti a una critica radicale e nel complesso esatta. Per quanto auspicabile e gradito possa essere, a titolo di confronto, un parlamento dotato di grande prestigio, non sarà possibile, nell'analisi di mezzi fundamentalmente non violenti di accordo politico, trattare del parlamentarismo. Poiché ciò che esso ottiene in questioni vitali, non può essere altro che quegli ordinamenti giuridici affetti di violenza nella loro origine e nel loro sbocco.

E', in generale, possibile il regolamento non violento di conflitti? Senza dubbio. I rapporti fra persone private ne offrono esempi a iosa. L'accordo non violento ha luogo ovunque la cultura dei sentimenti ha messo a disposizione degli uomini mezzi puri di intesa. Ai mezzi legali e illegali di ogni genere, che sono pur sempre tutti insieme violenza, è lecito quindi opporre, come puri, i mezzi non violenti. Gentilezza d'animo, simpatia, amor di pace, fiducia e tutto quanto si potrebbe aggiungere ancora, sono la loro premessa soggettiva. Ma la loro manifestazione oggettiva è determinata dalla legge (la cui immensa portata non è il caso di illustrare qui) che mezzi puri non sono mai mezzi di soluzioni immediate, ma sempre di soluzioni mediate. Essi non si riferiscono quindi mai direttamente alla risoluzione di conflitti fra uomo e uomo, ma solo attraverso l'intermediario delle cose. Nel riferimento più concreto dei conflitti umani a beni oggettivi si

dischiude la sfera dei mezzi puri. Perciò la tecnica, nel senso più ampio della parola, è il loro campo proprio e adeguato. Il loro esempio più calzante è forse la conversazione, considerata come una tecnica di civile intesa. Poiché in essa l'accordo non violento non solo è possibile, ma l'esclusione di principio della violenza è espressamente attestata da una circostanza significativa: l'impunità della menzogna. Non c'è forse legislazione sulla terra che originariamente la punisca. Ciò significa che c'è una sfera a tal punto non violenta di intesa umana da essere affatto inaccessibile alla violenza: la vera e propria sfera dell'«intendersi», la lingua. E' solo tardi, e in un caratteristico processo di decadenza, che la violenza giuridica è penetrata anche in questa sfera, dichiarando punibile l'inganno. Mentre, infatti, l'ordinamento giuridico alle sue origini, fidando nella sua potenza vittoriosa, si limita a respingere la violenza illegale dove e quando si mostra, e l'inganno, non avendo in se stesso nulla di violento, era considerato impunito, nel diritto romano e antico germanico, secondo il principio «jus civile vigilantibus scriptum est», e rispettivamente «Augen für Geld» («occhio al denaro»), il diritto di un'età successiva, meno fiducioso nella propria forza, non si sentì più, come il precedente, in grado di fronteggiare ogni violenza estranea. Timore di quest'ultima e sfiducia in se stesso definiscono anzi la sua crisi. Esso comincia a porsi determinati fini nell'intento di evitare manifestazioni più energiche alla violenza conservatrice del diritto. E si rivolge contro l'inganno non già per considerazioni di ordine morale, ma per paura della violenza che potrebbe scatenare nell'ingannato. Poiché questo timore è in contrasto col carattere di violenza del diritto stesso, che gli è proprio fin dalle origini, fini di questo genere sono inadeguati ai mezzi legittimi del diritto. In essi si esprime non solo la decadenza della sua sfera, ma, insieme, anche una riduzione dei mezzi puri. Vietando l'inganno, il diritto limita l'uso di mezzi interamente non violenti, poiché essi, per reazione, potrebbero ingenerare violenza. La suddetta tendenza del diritto ha contribuito anche alla concessione del diritto di sciopero, che contraddice agli interessi dello Stato. Il diritto lo ammette, poiché ritarda e allontana azioni violente a cui esso teme di doversi opporre. Prima infatti gli operai passavano subito al sabotaggio e appiccavano fuoco alle fabbriche. Per indurre gli uomini al pacifico conguaglio dei loro interessi prima e al di qua di ogni ordinamento giuridico, c'è infine, a prescindere da ogni virtù, un motivo efficace, che suggerisce abbastanza spesso, anche alla volontà più restia, i mezzi puri al posto di quelli violenti; e cioè il timore di svantaggi comuni che potrebbero derivare da una soluzione violenta, quale che sia per essere il suo esito. Tali svantaggi sono evidenti, in moltissimi casi, quando si tratta di conflitti di interesse fra persone private. Ma è diverso quando sono in lite classi e nazioni, dove quei

superiori ordinamenti che minacciano di travolgere allo stesso modo il vincitore e il vinto, sono ancora celati al sentimento dei più e all'intelligenza di quasi tutti. Ma la ricerca di questi ordinamenti superiori e degli interessi comuni ad essi corrispondenti, che rappresentano il motivo più efficace di una politica di mezzi puri, ci condurrebbe troppo lontano⁵. Basti quindi accennare a mezzi puri della politica come analoghi a quel li che governano i pacifici rapporti fra persone private.

Per quanto riguarda le lotte di classe, lo sciopero deve essere considerato in esse, a certe condizioni, come un mezzo puro. Due tipi essenzialmente diversi di sciopero, di cui è già stata esaminata la possibilità, vanno definiti qui più dappresso. Il merito di averli distinti per primo - più in base a considerazioni politiche che a considerazioni puramente teoretiche - spetta a Sorel. Egli li oppone fra loro come sciopero generale politico e sciopero generale proletario. Essi sono antitetici anche in rapporto alla violenza. Dei partigiani del primo si può dire che «il rafforzamento dello Stato è alla base di tutte le loro concezioni; nelle loro organizzazioni attuali i politici [vale a dire i socialisti moderati] preparano già le basi di un potere forte, centralizzato e disciplinato, che non si lascerà turba re dalle critiche dell'opposizione, che saprà imporre il silenzio ed emanerà per decreto le sue menzogne...»⁶. «... Lo sciopero generale politico ci mostra che lo Stato non perderebbe nulla della sua forza, che il potere passerebbe da privilegiati ad altri privilegiati, che la massa dei produttori cambierebbe i suoi padroni». Di fronte a questo sciopero generale politico (la cui formula sembra, del resto, quella della passata rivoluzione tedesca) quello proletario si pone come unico compito la distruzione del potere statale. Esso «esclude tutte le conseguenze ideologiche di ogni possibile politica sociale; i suoi seguaci considerano anche le riforme più popolari come riforme borghesi». «Questo sciopero generale mostra chiaramente la sua indifferenza per i vantaggi materiali della conquista, in quanto dichiara di voler sopprimere lo Stato; e lo Stato era appunto... la ragion d'essere dei gruppi dominanti, che traggono profitto da tutte le imprese di cui l'insieme della società deve sopportare gli oneri». Mentre la prima forma di sospensione del lavoro è violenza, poiché determina solo una modificazione estrinseca delle condizioni di lavoro, la seconda, come mezzo puro, è priva di violenza. Poiché essa non ha luogo nella disposizione a riprendere, dopo concessioni esteriori e qualche modificazione nelle condizioni lavorative, il lavoro di prima, ma nella decisione di riprendere solo un lavoro interamente mutato, un lavoro non imposto dallo Stato; un rovesciamento che questa specie di sciopero non tanto provoca quanto realizza direttamente. Ne consegue che la prima di queste imprese pone in essere un diritto, mentre la

seconda è anarchica. Rifacendosi ad affermazioni occasionali di Marx, Sorel respinge ogni sorta di programmi, utopie e, insomma, di creazioni giuridiche, per il movimento rivoluzionario: «Con lo sciopero generale tutte queste belle cose spariscono; la rivoluzione appare come una pura e semplice rivolta, e non c'è più posto per i sociologi, per gli amatori di riforme sociali, o per gli intellettuali che hanno scelto la professione di pensare per il proletariato». A questa concezione profonda, morale e schiettamente rivoluzionaria non si può opporre un ragionamento inteso a bollare come violenza questo sciopero generale per via delle sue eventuali conseguenze catastrofiche. Anche se si potrebbe dire a ragione che l'economia attuale nel suo complesso somiglia assai meno a una macchina che si ferma se il fuochista l'abbandona che ad una belva che si scatena appena il domatore le ha girato le spalle, resta che si può giudicare, della violenza di un'azione, altrettanto poco dai suoi effetti che dai suoi fini, ma solo dalla legge dei suoi mezzi. Va da sé che il potere statale, che guarda solo alle conseguenze, si oppone proprio a questo sciopero - invece che agli scioperi parziali, per lo più effettivamente ricattatori -, come a una pretesa violenza. Come, del resto, una concezione così rigorosa dello sciopero generale sia di per sé atta a ridurre l'impiego effettivo di violenza nelle rivoluzioni, è ciò che Sorel ha mostrato con argomenti molto acuti. - Viceversa, un caso eminente di omissione violenta, più rozzo e immorale dello sciopero generale politico, simile al blocco economico, è lo sciopero dei medici, che ha avuto luogo in molte città tedesche. Appare in esso, nel modo più ripugnante, l'impiego senza scrupoli della violenza, veramente abietto in una classe professionale che per anni, senza il minimo tentativo di resistenza, «ha garantito alla morte la sua preda», per poi, alla prima occasione, piantare in asso libera mente la vita. - Più chiaramente che nelle recenti lotte di classe, mezzi di accordo non violento si sono costituiti nella storia millenaria degli Stati. Solo occasionalmente il compito dei diplomatici nel loro commercio reciproco consiste nella modificazione di ordinamenti giuridici. Per lo più essi devono, in perfetta analogia con l'accordo fra persone private, regolare pacificamente e senza trattati, caso per caso, in nome dei loro Stati, i conflitti che insorgono fra loro. Compito delicato, risolto più drasticamente dalle corti arbitrali, ma metodo di soluzione superiore, in linea di principio, a quello dell'arbitrato, poiché è al di là di ogni ordinamento giuridico e quindi di ogni violenza. Come il commercio delle persone private, anche quello dei diplomatici ha prodotto forme e virtù proprie, che, per essere divenute esteriori, non lo sono perciò sempre state.

In tutto l'ambito dei poteri previsti dal diritto naturale come dal diritto positivo, non ce n'è uno che sia libero da questa grave

problematicità di ogni potere giuridico. Ma poiché ogni modo di concepire una soluzione di compiti umani, per tace re di un riscatto dalla schiavitù di tutte le passate condizioni storiche di vita, rimane irrealizzabile se si esclude assolutamente e in linea di principio ogni e qualsiasi violenza, si affaccia il problema dell'esistenza di altre forme di violenza da quella presa in considerazione da ogni teoria giuridica. E insieme quello della verità del dogma fondamentale comune a quelle teorie: "fini giusti possono essere raggiunti con mezzi legittimi, mezzi legittimi possono essere adopera ti a fini giusti". E se ogni specie di violenza destinata, in quanto impiega mezzi legittimi, fosse di per sé in contraddizione inconciliabile con fini giusti, ma, nello stesso tempo, si potesse individuare una violenza di altro genere, che certo non potrebbe essere il mezzo legittimo o illegittimo a quei fini, ma che no n si trovi in generale con essi nel rapporto di mezzo, ma in qualche altro rapporto? Verrebbe così a cadere una luce sulla singolare, e a prima vista scoraggiante esperienza della finale insolubilità di tutti i problemi giuridici (che forse, nella sua assenza di prospettive, si può confrontare solo all'impossibilità di una chi ara decisione intorno a ciò che è «giusto» e «sbagliato» nelle lingue in sviluppo). Tant'è che della legittimità dei mezzi e della giustizia dei fini non decide mai la ragione, ma violenza destinata dell'una, e dell'altra Dio. Una nozione, questa, così rara, solo perché vige l'ostinata abitudine di concepire quei fini giusti come fini di un diritto possibile, e cioè non solo come universalmente validi (ciò che scaturisce analiticamente dall'attributo della giustizia), ma anche come suscettibili di universalizzazione, ciò che, come si potrebbe mostrare, contraddice a quell'attributo. Poiché scopi che sono giusti, universalmente validi e universalmente riconoscibili per una situazione, non lo sono per nessun'altra, per quanto simile per altri rispetti. - Una funzione non mediata della violenza, come quella di cui si discute, ci è già mostrata dall'esperienza quotidiana. Così, per ciò che è dell'uomo, la collera lo travolge agli scoppi più aperti di violenza, che non si riferisce come mezzo a uno scopo prestabilito. Essa non è mezzo, ma manifestazione. E questa violenza conosce manifestazioni affatto oggettive, in cui può essere sottoposta alla critica. Esse si trovano - in modo altamente significativo - anzitutto nel mito.

La violenza mitica nella sua forma esemplare è semplice manifestazione degli dèi. Non mezzo ai loro scopi, appena manifestazione della loro volontà, essa è soprattutto manifestazione del loro essere. La leggenda di Niobe ne è un esempio eminente. Potrebbe sembrare che l'azione di Apollo e di Artemide sia solo una punizione. Ma la loro violenza istituisce piuttosto un diritto che non punisca per l'infrazione di un diritto esistente. L'orgoglio di Niobe attira su di sé la sventura, non già p perché offenda il diritto, ma

perché sfida il destino ad una lotta in cui esso riesce necessariamente vittorioso, e solo nella vittoria, caso mai, dà alla luce un diritto. Come questa violenza divina nello spirito antico non fosse già quella - che conserva il diritto - della pena, risulta dalle saghe eroiche in cui l'eroe, come ad esempio Prometeo, sfida con valoroso animo il destino, lotta con esso con al terna fortuna, né la saga lo lascia del tutto senza speranza di poter recare un giorno agli uomini un nuovo diritto. Ed è, in fondo, questo eroe, e la violenza giuridica del mito che gli è congenito, che il popolo cerca ancora oggi di rappresentarsi nella sua ammirazione del delinquente. La violenza piomba quindi su Niobe dall'incerta, ambigua sfera del destino. Questa violenza non è propriamente distruttiva. Benché rechi ai figli una morte sanguinosa, essa si arresta davanti alla vita della madre, che lascia - per la fine dei figli - ancora più colpevole di prima, quasi un eterno, muto sostegno della colpa, e una pietra di confine fra gli uomini e gli dèi. Se questa violenza immediata nelle manifestazioni mitiche si potesse dimostrare strettamente affine, o addirittura identica, a quella che pone il di ritto, la sua problematicità si rifletterebbe sulla violenza creatrice di diritto, nella misura in cui questa è stata definita sopra, nell'esposizione della violenza bellica, come tale che ha carattere di mezzo. Nello stesso tempo questo rapporto promette di fare maggior luce sul destino, che è sempre alla base del potere giuridico, e di condurre a termine, a grandi linee, la critica di quest'ultimo. La funzione della violenza nella creazione giuridica è, infatti, duplice nel senso che la creazione giuridica, mentre persegue ciò che viene instaurato come diritto, come scopo con la violenza come mezzo, pure - nell'atto di insediare come diritto lo scopo perseguito - non depone affatto la violenza, ma ne fa solo ora in senso stretto, e cioè immediatamente, violenza creatrice di diritto, in quanto insedi a come diritto, col nome di potere, non già uno scopo immune e indipendente dalla violenza, ma intimamente e necessariamente legato ad essa. Creazione di diritto è creazione di potere, e in tanto un atto di immediata manifestazione di violenza. Giustizia è il principio di ogni finalità divina, potere il principio di ogni diritto mitico.

Quest'ultimo principio ha un'applicazione estremamente grave di conseguenze nel diritto pubblico. Nell'ambito del quale la fissazione dei confini, come è attuata dalla «pace» di tutte le guerre dell'età mitica, è l'archetipo della violenza creatrice di diritto. In essa appare nel modo più chiaro che è il potere (più del guadagno anche più ingente di possesso) che deve essere garantito dalla violenza creatrice di diritto. Dove si stabiliscono confini, l'avversario non viene semplicemente distrutto; anzi, anche se il vincitore dispone della massima superiorità, gli vengono riconosciuti certi diritti. E cioè, in modo demonicamente ambiguo, "pari" diritti: è la "stessa" linea che

non deve essere superata dai due contraenti. Dove appare, n ella sua forma più temibile e originaria, la stessa mitica ambiguità delle leggi che non possono essere «trasgredite», e di cui Anatole France dice satiricamente che vi etano del pari ai ricchi e ai poveri di pernottare sotto i ponti. E sembra che Sorel sfiori una verità non solo storico-culturale, ma metafisica, quando avanza l'ipotesi che, agli inizi, ogni diritto sia stato privilegio⁷ dei re o dei gran di, in una parola dei potenti. E questo esso resterà, "mutatis mutandis", finché sussiste. Poiché dal punto di vista della violenza, che sola può garantire il diritto, non c'è eguaglianza, ma, nella migliore delle ipotesi, poteri egualmente grandi. Ma l'atto della fissazione di confini è importante, per l'intelligenza del diritto, anche sotto un altro rispetto. Confini posti e definiti restano, almeno nelle e poche primitive, leggi non scritte. L'uomo può superarli senza saperlo e incorrere così nel castigo. Poiché ogni intervento del diritto provocato da un'infrazione del la legge non scritta e non conosciuta è, a differenza della pena, castigo⁸. Ma per quanto crudelmente possa colpire l'ignaro, il suo intervento non è, dal punto di vista del diritto, un caso, ma destino, che si mostra qui - ancora una volta - nella sua ambiguità piena di disegno. Già Hermann Cohen⁹, in una rapida analisi della concezione antica del destino, ha definito una «cognizione a cui non si sfugge» quella che «sono i suoi stessi ordinamenti che sembrano occasionare e produrre questa infrazione, questo distacco». Di questo spirito del diritto testimonia ancora il moderno principio che l'ignoranza della legge non protegge dalla pena, come la lotta per il diritto scritto nei primi tempi delle comunità antiche va intesa come una rivolta contro lo spirito degli statuti mitici.

Lungi dall'aprirci una sfera più pura, la manifestazione mitica della violenza immediata si rivela profondamente identica ad ogni potere giuridico, e trasforma il sospetto della sua problematicità nella certezza della perniciosità della sua funzione storica, che si tratta quindi di distruggere. E questo compito pone, in ulti ma istanza, ancora una volta il problema di una violenza pura immediata, che possa arrestare il corso della mitica. Come in tutti i campi al mito Dio, così, alla violenza mitica, si oppone quella divina, che ne costituisce l'antitesi in ogni punto. Se la violenza mitica pone il diritto, la divina lo annienta, se quella pone limiti e confini, questa distrugge senza limiti, se la violenza mitica incolpa e castiga, quella divina purga ed espia, se quella incombe, questa è fulminea, se quella è sanguinosa, questa è letale senza sangue. Alla leggenda di Niobe si può op porre, come esempio di questa violenza, il giudizio di Dio sulla tribù di Korah. Esso colpisce privilegiati, leviti, li colpisce senza preavviso, senza minaccia, fulmineamente, e non si arresta di fronte alla distruzione. Ma esso è anche, e proprio in essa, purificante, e non si

può non scorgere un nesso profondo fra il carattere non sanguinoso e purificante di questa violenza. Poiché il sangue è il simbolo della nuda vita. La dissoluzione della violenza giuridica risale quindi, come non si può svolgere qui più diffusamente, alla colpevolezza della nuda vita naturale, che affida il vivente, innocente e infelice, al castigo, che «espia» la sua colpa - e purga anche il colpevole, non però da una colpa, ma dal diritto. Poiché con la nuda vita cessa il dominio del diritto sul vivente. La violenza mitica è violenza sanguinosa sulla nuda vita in nome della violenza; la pura violenza divina sopra ogni vita in nome del vivente. La prima esige sacrifici, la seconda li accetta.

Questa violenza divina è attestata non solo dalla tradizione religiosa, ma si ritrova, almeno in una manifestazione riconosciuta, anche nella vita odierna. Quella che, come violenza educativa nella sua forma perfetta, cade fuori del diritto, è una delle sue manifestazioni. Esse non si definiscono quindi per il fatto che Dio stesso le esercita direttamente in fatti miracolosi, ma per il carattere non sanguinoso, fulmineo, purificante dell'esecuzione. Infine, per l'assenza di ogni creazione di diritto. In tanto è lecito chiamare distruttiva questa violenza; ma essa lo è solo relativamente, in rapporto ai beni, al diritto, alla vita e simili, e mai assolutamente in rapporto alla vita del vivente. - Una tale estensione della violenza pura o divina è certo destinata a suscitare, proprio oggi, i più violenti attacchi, e si obietterà che essa, secondo la sua deduzione logica, accorda agli uomini, a certe condizioni, anche la violenza totale reciproca. Ma ciò non si concede affatto. Poiché alla domanda «Posso uccidere?» segue la risposta immutabile del comandamento: «Tu non ucciderai». Questo comandamento è prima dell'azione, come Dio «guardi»¹⁰ che essa accada. Ma esso tuttavia rimane - se non dev'essere il timore della pena a indurre a seguirlo - inapplicabile, incommensurabile rispetto all'azione compiuta. Da esso non segue alcun giudizio su di essa. E perciò a priori non si può conoscere, né il giudizio divino su di essa, né il fondamento o motivo di questo giudizio. Non sono, quindi, nel giusto quelli che fondano la condanna di ogni uccisione violenta dell'uomo da parte dell'uomo sul quinto comandamento. Esso non è un criterio del giudizio, ma una norma dell'azione per la persona o comunità agente, che devono fare i conti con esso in solitudine, e assumersi, in casi straordinari, la responsabilità di prescindere da esso. Così lo intendeva anche il giudaismo, che respingeva espressamente la condanna dell'omicidio in casi di legittima difesa. - Ma quei teorici si richiamano a un assioma ulteriore, con cui pensano forse di poter fondare il comandamento stesso; e cioè al principio del carattere sacro della vita, che riferiscono ad ogni vita animale o addirittura vegetale, o pure limitano a quella umana. La loro argomentazione si sviluppa, in un caso estremo - che

prende esempio dall'uccisione rivoluzionaria degli oppressori -, nei seguenti termini: «Non uccidendo, non instaurerò mai il regno della giustizia... così pensa il terrorista spirituale... Ma noi affermiamo che ancora più in alto della felicità e della giustizia di un'esistenza - è l'esistenza stessa come tale»¹¹. Benché questa tesi sia certamente falsa, e perfino ignobile, essa scopre tuttavia l'obbligo di non cercare più il motivo del comandamento in ciò che l'azione fa all'assassinato, ma in ciò che essa fa a Dio e all'agente stesso. Falsa e miserabile è la tesi che l'esistenza sarebbe superiore all'esistenza giusta, se esistenza non vuol dire altro che la nuda vita - ed è in questo significato che essa si trova nella riflessione citata. Ma essa contiene una grande verità se l'esistenza (o meglio la vita) - parole il cui doppio senso, in modo del tutto analogo a quello della parola pace, va risolto in base al loro rapporto a due sfere ogni volta diverse - designa il contesto inamovibile dell'«uomo». Se la proposizione significa cioè che il non-essere dell'uomo è qualcosa di più terribile del (peraltro: solo) non-esserci-ancora dell'uomo giusto. A questa ambiguità la frase suddetta deve la sua apparenza di verità. L'uomo non coincide infatti in nessun modo con la nuda vita dell'uomo; né con la nuda vita in lui né con alcun altro dei suoi stati o proprietà, anzi nemmeno con l'unicità della sua persona fisica. Tanto sacro è l'uomo (o quella vita in lui che rimane identica nella vita terrestre, nella morte e nella sopravvivenza), tanto poco lo sono i suoi stati, tanto poco lo è la sua vita fisica, vulnerabile dagli altri. Che mai infatti la distingue essenzialmente da quella degli animali e delle piante? E anche se questi (animali e piante) fossero sacri, non potrebbero esserlo per la loro nuda vita, non potrebbero esserlo in essa. Varrebbe la pena di indagare l'origine del dogma della sacertà della vita. Forse, anzi probabilmente, esso è di data recente, ultima aberrazione dell'indebolita tradizione occidentale, per cui si vorrebbe cercare il sacro, che essa ha perduto, nel cosmologica mente impenetrabile. (L'antichità di tutti i precetti religiosi contro l'omicidio non significa nulla in contrario, poiché essi si fondano su ben altre idee che non sia l'assioma moderno). Dà, infine, da pensare che ciò che qui è dichiarato sacro sia, secondo l'antico pensiero mitico, il portatore destinato della colpa: la nuda vita.

La critica della violenza è la filosofia della sua storia. La "filosofia" di questa storia, in quanto solo l'idea del suo esito apre una prospettiva critica, separante e decisiva, sui suoi dati temporali. Uno sguardo rivolto solo al più vicino può permettere tutt'al più un'altalena dialettica tra le forme della violenza che pone e che conserva il diritto. La legge di queste oscillazioni si fonda sul fatto che ogni violenza conservatrice indebolisce, a lungo andare, indirettamente, attraverso la repressione delle forze ostili, la violenza creatrice che è

rappresentata in essa. (Si è già accennato, nel corso dell'indagine, ad alcuni sintomi di questo fatto). Ciò dura fino al momento in cui nuove forze, o quelle prima oppresse, p rendono il sopravvento sulla violenza che finora aveva posto il diritto, e fonda no così un nuovo diritto destinato a una nuova decadenza. Sull'interruzione di questo ciclo che si svolge nell'ambito delle forme mitiche del diritto, sullo spodestamento del diritto insieme alle forze a cui esso si appoggia (come esse ad esso), e cioè in definitiva dello Stato, si basa una nuova epoca storica. Se l'impero del mito è già scosso qua e là nel presente, quel nuovo non è in una prospettiva così lontana e inaccessibile che una parola contro il diritto debba condannarsi da sé. Ma se alla violenza è assicurata realtà anche al di là del diritto, come violenza pura e immediata, risulta dimostrato che e come sia possibile anche la violenza rivoluzionaria, che è il nome da assegnare alla suprema manifestazione di pura violenza d a parte dell'uomo. Ma non è altrettanto possibile, né altrettanto urgente per gli uomini, stabilire se e quando la pura violenza si sia realizzata in un determinato caso. Poiché solo la violenza mitica, e non quella divina, si lascia riconoscere con certezza come tale; salvo forse in effetti incomparabili, perché la forza purificante della violenza non è palese a uomini. Di nuovo sono a disposizione della pura violenza divina tutte le forme eterne che il mito ha imbastardito col diritto. Essa può apparire nella vera guerra come nel giudizio divino della folla sul delinquente. Ma riprovevole è ogni violenza mitica, che pone il diritto, e che si può chiamare dominante. Riprovevole è pure la violenza che conserva il diritto, la violenza amministrata, che la serve. La violenza divina, che è insegna e sigillo, mai strumento di sacra esecuzione, è la violenza che governa¹².

DESTINO E CARATTERE

Destino e carattere vengono concepiti per lo più in rapporto causale, e il carattere è definito come una causa del destino. L'idea che è alla base di tale concezione è questa: se da un lato il carattere di un uomo, e cioè anche il suo modo specifico di reagire, fosse noto in tutti i particolari, e se dall'altro l'accadere cosmico fosse noto in tutti i campi in cui entra a contatto con quel carattere, si potrebbe dire con esattezza sia ciò che capiterebbe a quel carattere che ciò che sarebbe da esso compiuto. In altri termini, sarebbe noto il destino. Un aggancio teoretico diretto al concetto di destino non è permesso dalle concezioni attuali, per cui i moderni addivengono bensì all'idea di leggere il carattere dai lineamenti fisici di un individuo, trovando già in qualche modo in sé la nozione di carattere in generale, mentre l'idea di decifrare analogamente il destino di un uomo dalle linee della sua mano sembra loro inaccettabile. Ciò sembra impossibile come «predire il futuro»; categoria sotto cui viene assunta senz'altro la previsione del destino, mentre il carattere appare, di contro, come qualcosa di dato nel presente e nel passato, e quindi di conoscibile. Ma è proprio la tesi di chi pretende di poter predire agli uomini, in base a questi o quei segni, il loro destino, che questo, per chi sappia farvi attenzione (per chi ha già in sé una nozione immediata del destino in generale), è già, in qualche modo, presente, o, detto con più cautela, è già sul posto. L'ipotesi che un certo «esser sul posto» del destino futuro non contraddica al concetto del medesimo, né la sua predizione alle forze conoscitive dell'uomo, non è come si può mostrare, assurda. Anche il destino, come il carattere, può essere osservato solo in segni, non in se stesso, poiché - per quanto questo o quel tratto di carattere, questo o quel concatenamento del destino, possa essere immediatamente visibile - la connessione indicata da quei concetti non è però mai presente che in segni, essendo posta al di sopra dell'immediatamente visibile. Il sistema dei segni caratteriologici è generalmente limitato al corpo, a prescindere dall'importanza caratteriologica dei segni studiati dall'oroscopo, mentre segni del destino, secondo la concezione tradizionale, possono diventare, coi tratti fisici, tutti i fenomeni della vita esterna. Ma il rapporto fra segno e designato costituisce, in entrambe le sfere, un problema egualmente difficile e riposto, anche se, per tutto il resto, diverso, perché, a dispetto di ogni superficiale considerazione e falsa ipostatizzazione dei

segni, non è in base a connessioni causali che essi significano, nei due sistemi, carattere o destino. Un contesto significativo non si può mai motivare causalmente, quand'anche, nel caso in questione, quei segni fossero stati determinati causalmente, nella loro realtà, dal destino e dal carattere. Qui non studieremo la fisionomia di questo sistema di segni del carattere e del destino; ma ci occuperemo esclusivamente dei designati stessi.

Appare che la concezione tradizionale della loro natura e del loro rapporto non solo rimane problematica, poiché non è in grado di rendere razionalmente intelligibile la possibilità di una previsione del destino, ma che è falsa, perché la separazione su cui si fonda è teoricamente irrealizzabile. Poiché è impossibile formare un concetto non contraddittorio dell'esterno di un uomo agente, come nocciolo del quale, in quella concezione, viene pure considerato il carattere. Nessun concetto di un mondo esterno si lascia delimitare nettamente rispetto al concetto dell'uomo agente. Fra l'uomo che agisce e il mondo esterno tutto è, piuttosto, interazione reciproca, i loro cerchi d'azione sfumano l'uno nell'altro; per quanto le rappresentazioni possano essere diverse, i loro concetti non sono separabili. Non solo non è possibile mostrare in nessun caso che cosa debba essere considerato, in una vita umana, in ultima istanza come funzione del carattere e che cosa invece come funzione del destino (ciò che non vorrebbe dire ancora nulla, se, per esempio, essi sfumassero l'uno nell'altro solo nell'esperienza), ma l'esterno, che l'uomo agente trova come dato, può essere ricondotto, in linea di massima, in tutta la misura che si vuole, al suo interno, e il suo interno, in tutta la misura che si vuole, al suo esterno, anzi l'uno essere considerato in linea di principio come l'altro. In questa considerazione, carattere e destino, lungi dall'essere teoricamente separati, verranno a coincidere. Come in Nietzsche, quando dice: «Chi ha carattere ha anche un'esperienza che ritorna sempre». Ciò significa: se uno ha carattere, il suo destino è essenzialmente costante. Ciò che però a sua volta significa - e questa conseguenza è stata tratta dagli stoici - che non ha un destino.

Dovendosi ottenere il concetto di destino, bisogna quindi separarlo nettamente da quello di carattere, ciò che a sua volta non può riuscire se anche quest'ultimo non riceve una determinazione più precisa. In base a questa determinazione i due concetti diventeranno del tutto divergenti; dove c'è carattere, è certo che non vi sarà destino, e nel quadro del destino non si troverà carattere. A questo scopo bisognerà guardare di assegnare quei due concetti a sfere tali in cui non usurpino, come accade nell'uso linguistico quotidiano, la maestà di sfere e concetti superiori. Il carattere, infatti, viene comunemente inserito in un contesto etico, e il destino in un contesto religioso. Bisogna bandirli da entrambi i campi mostrando l'errore che ve li ha

potuti collocare. Questo errore è determinato, per quanto riguarda il concetto di destino, dalla sua connessione con quello di colpa. Così, per ci tare il caso tipico, la disgrazia fatale è considerata come la risposta di Dio o degli dèi alla colpa religiosa. Ma qui dovrebbe far pensare il fatto che manchi un rapporto corrispondente del concetto di destino al concetto dato dalla morale simultaneamente al concetto di colpa, e cioè al concetto di innocenza. Nella classica configurazione greca dell'idea di destino la felicità che tocca ad un uomo non è affatto concepita come la conferma della sua innocente condotta di vita, ma come la tentazione alla colpa più grave, all'"hybris". Rapporto all'innocenza non si trova quindi nel destino. E - una domanda che va ancora più a fondo - esiste forse nel destino un rapporto alla felicità? E' la felicità, come senza dubbio la sventura, una categoria costitutiva del destino? Ma è proprio la felicità che svincola il felice dall'ingranaggio dei destini e dalla rete del proprio. Non per nulla Höderlin chiama «senza destino» gli dèi beati. Felicità e beatitudine conducono quindi, al pari dell'innocenza, fuori della sfera del destino. Ma un ordine i cui soli concetti costitutivi sono infelicità e colpa e per entro il quale non è concepibile via alcun a di liberazione (poiché nella misura in cui qualcosa è destinato, è infelicità e colpa) - un ordine siffatto non può essere religioso, per quanto il concetto malinteso di colpa sembri rinviare alla religione. Si tratta di cercare un altro campo, dove continuo solo infelicità e colpa, una bilancia su cui beatitudine e innocenza risultano troppo leggere e si librano in alto. Questa bilancia è la bilancia del diritto. Le leggi del destino, infelicità e colpa, sono poste dal diritto a criteri della persona; poiché sarebbe falso supporre che solo la colpa si ritrovi nel quadro del diritto; si può dimostrare invece che ogni colpa giuridica non è altro che una disgrazia. Per un errore, in quanto è stato confuso col regno della giustizia, l'ordine del diritto, che è solo un residuo dello stadio demonico di esistenza degli uomini, in cui statuti giuridici non regolarono solo le loro relazioni, ma anche il loro rapporto con gli dèi, si è conservato oltre l'epoca che ha inaugurato la vittoria sui demoni. Non è col diritto, ma nella tragedia, che il capo del genio si è sollevato per la prima volta dalla nebbia della colpa, poiché nella tragedia il destino demonico è infranto. Ciò non significa che la concatenazione - che non ha fine dal punto di vista pagano - di colpa e castigo sia sostituita dalla purezza del l'uomo purgato e riconciliato col puro dio. Ma nella tragedia l'uomo pagano si rende conto di essere migliore dei suoi dèi, anche se questa conoscenza gli toglie la parola, e rimane muta. Senza dichiararsi, essa cerca segretamente di raccogli ere le sue forze. Essa non pone ordinatamente colpa e castigo nei due piatti del la bilancia, ma li agita insieme e li confonde. Non si può dire affatto che sia ristabilito all'ordine etico del mondo», ma l'uomo morale,

ancora muto, ancora minore 1 - come tale è l'eroe - cerca di sollevarsi nell'inquietudine di quel mondo tormentato. Il paradosso della nascita del genio nell'incapacità morale di parlare, nell'infantilità morale, è il sublime della tragedia. Ed è, probabilmente, il fondamento del sublime in generale, in cui appare assai più il genio che Dio. - Il destino appare quindi quando si considera una vita come condannata, e in fondo tale che prima è stata condannata e solo in seguito è divenuta colpevole. Come Goethe riassume queste due fasi nelle parole: «Voi fate diventare il povero colpevole». Il diritto non condanna al castigo, ma alla colpa. Il destino è il contesto colpevole di ciò che vive. Esso corrisponde alla costituzione naturale del vivente, a quell'apparenza non ancora del tutto dissolta, a cui l'uomo è così sottratto che non ha mai potuto risolversi interamente in essa, ma - sotto il suo impero - ha potuto restare invisibile solo nella sua miglior parte. Non è quindi (in fondo) l'uomo ad avere un destino, ma il soggetto del destino è indeterminabile. Il giudice può vedere destino dove vuole; in ogni pena deve ciecamente infliggere destino. L'uomo non ne viene mai colpito, ma solo la nuda vita in lui, che partecipa della colpa naturale e della sventura in ragione dell'apparenza. Nel senso del destino questo vivente può essere accoppiato alle carte come ai pianeti, e l'indovina si avvale della semplice tecnica di inserirlo, con le cose più immediatamente certe e calcolabili (cose impuramente gravide di certezza), nel contesto della colpevolezza. Con ciò essa apprende in segni qualcosa su una vita naturale nell'uomo che essa cerca di porre al posto del capo di prima²; come d'altra parte l'uomo che si reca da lei abdica a se stesso a favore della vita colpevole. Il contesto della colpa è temporale in modo affatto improprio, affatto diverso, per genere e misura, dal tempo della redenzione o della musica o della verità. Dalla determinazione del carattere particolare del tempo del destino dipende la piena illuminazione di questi rapporti. Il cartomante e il chiromante mostrano, in ogni caso, che questo tempo può essere reso, in ogni momento, contemporaneo ad un altro (che non significa presente). E' un tempo non autonomo, parassitariamente aderente al tempo di una vita superiore, meno legata alla natura. Esso non ha presente, poiché gli istanti fata li esistono solo nei cattivi romanzi, e conosce anche passato e futuro solo in inflessioni caratteristiche.

Vi è quindi un concetto del destino - ed è il vero ed unico, che riguarda allo stesso modo il destino nella tragedia come le intenzioni della cartomante - che è affatto indipendente da quello del carattere e cerca la sua fondazione in una sfera affatto diversa. Nello stato corrispondente deve essere posto anche il concetto di carattere. Non è un caso che entrambi gli ordini si riconnettano a pratiche ermeneutiche e che nella chiromanzia carattere e destino vengano

propriamente a coincidere. Entrambi riguardano l'uomo naturale, o, per dir meglio, la natura dell'uomo; ed è essa che si annuncia nei segni naturali, direttamente o sperimentalmente dati. La fondazione del concetto di carattere dovrà quindi riferirsi a sua volta a una sfera naturale e avere altrettanto poco a che fare con l'etica o con la morale come il destino con la religione. D'altra parte il concetto di carattere dovrà liberarsi anche di quei tratti che determinano la sua falsa connessione col concetto di destino. Questa connessione è prodotta dall'immagine di una rete suscettibile di essere infittita senza limiti dalla conoscenza, fino a diventare saldissimo tessuto: come il carattere appare a una superficiale considerazione. Accanto a questi tratti fondamentali lo sguardo acuto del conoscitore di uomini dovrebbe cogliere cioè, secondo questa concezione, altri tratti più minuti e più fitti, finché la rete apparente si condensi in un tessuto. Finché, nei fili di questo tessuto, un debole intelletto ha creduto di possedere l'essenza morale del carattere in questione, e ha distinto in essa le buone e le cattive qualità. Ma, come tocca dimostrare alla morale, mai qualità, ma solo azioni possono essere moralmente rilevanti. Va da sé che l'apparenza vuole altrimenti. Non solo «furtivo», «prodigo», «animoso», se: no implicare valutazioni morali (qui si può ancora prescindere dall'apparente colo ritura morale dei concetti), ma soprattutto parole come «disinteressato», «maligno», «vendicativo», «invidioso», paiono designare tratti di carattere in cui non è più possibile astrarre da una valutazione morale. E tuttavia questa astrazione non solo è possibile in ogni caso, ma necessaria per cogliere il senso dei concetti. Ed essa va concepita nel senso che la valutazione in sé rimane perfettamente intatta e le viene tolto solo l'accento morale, per far posto, in senso positivo o negativo, ad apprezzamenti non meno limitati delle determinazioni - senza dubbio moralmente indifferenti - di qualità dell'intelletto (come «intelligente» o «stupido»).

La vera sfera a cui appartengono questi attributi pseudomorali, ci si svela nella commedia. Al centro di essa, come protagonista della commedia di carattere, è spesso un uomo che se dovessimo trovarci nella vita di fronte ai suoi atti anziché a teatro di fronte a lui, definiremmo subito un mascalzone. Ma sulla scena della commedia i suoi atti acquistano solo quell'interesse che li investe alla luce del carattere; e questo è, nei casi classici, oggetto non di condanna morale, ma di alta serenità. Non è mai in se stesse, mai dal punto di vista morale, che le azioni dell'eroe comico toccano il pubblico; i suoi atti interessano solo in quanto riflettono la luce del carattere. Dove si osserva che il grande poeta comico, come Molière, non cerca di determinare il suo personaggio attraverso una molteplicità di tratti caratteristici. Anzi, all'analisi psicologica è precluso ogni accesso alla sua opera. Non ha nulla a che fare, con l'interesse di quell'analisi, che

avarizia o ipocondria vengano ipostatizzate, nell'"Avare" o nel "Malade imaginaire", e messe alla base di ogni azione. Sull'ipocondria e sull'avarizia quei drammi non insegnano nulla; lungi dal renderle comprensibili, le rappresentano in forma cruda e semplificata, e se l'oggetto della psicologia è la vita interiore dell'uomo empiricamente inteso, i personaggi di Molière non possono servire ad essa neppure come pezze d'appoggio. In essi il carattere si dispiega luminosamente nello splendore del suo unico tratto, che non ne lascia sussistere alcun altro visibile accanto a sé, ma lo annulla con la sua luce. La sublimità della commedia di carattere riposa su questa anonimità dell'uomo e della sua moralità pur mentre l'individuo si dispiega al massimo nell'unicità del suo tratto caratteristico. Mentre il destino svolge l'infinita complicazione della persona colpevole, la complicazione e fissazione della sua colpa, - alla mitica schiavitù della persona nel contesto della colpa il carattere dà la risposta del genio. La complicazione diventa semplicità, il fato libertà. Poiché il carattere del personaggio comico non è il fantoccio dei deterministi, ma la lucerna al cui raggio appare visibilmente la libertà dei suoi atti. - Al dogma della naturale colpevolezza della vita umana, della colpa originaria, la cui fondamentale insolubilità costituisce la dottrina e la cui occasionale soluzione costituisce il culto del paganesimo, il genio oppone la visione della naturale innocenza dell'uomo. Questa visione rimane a sua volta nell'ambito della natura, ma le conoscenze morali sono così vicine alla sua essenza come l'idea opposta solo nella forma della tragedia, che non è la sua sola. Ma la visione del carattere è liberante sotto tutte le forme: essa è in rapporto con la libertà (come non è possibile mostrare qui) attraverso la sua affinità con la logica. - Il tratto di carattere non è, quindi, il nodo nella rete, ma il sole dell'individuo nel cielo incolore (anonimo) dell'uomo, che getta l'ombra dell'azione comica. (E questo situa la profonda osservazione di Cohen, che ogni azione tragica, per quanto sublime in ceda sui suoi coturni, getta un'ombra comica, nel suo contesto più proprio).

I segni fisiognomici, come gli altri segni divinatori, dovevano necessariamente servire, presso gli antichi, soprattutto all'indagine del destino, conforme al primato della fede pagana nella colpa. La fisiognomica come la commedia furono manifestazioni della nuova età del genio. La fisiognomica moderna mostra ancora il suo rapporto con l'antica arte divinatoria nello sterile accento morale dei suoi concetti, come anche nella tendenza alla complicazione analitica. Proprio sotto questo aspetto hanno visto meglio fisiognomici antichi e medioevali, che capirono che il carattere può essere colto solo sotto pochi concetti fondamentali moralmente indifferenti, come quelli che cercò di fissare, per esempio, la teoria dei temperamenti.

IL COMPITO DEL TRADUTTORE

Mai, di fronte a un'opera d'arte o a una forma artistica, si rivela fecondo per la sua conoscenza il riguardo a chi la riceve. Non solo ogni riferimento a un pubblico determinato o ai suoi esponenti porta fuori strada: ma anche il concetto di un ricettore «ideale» è nocivo in tutte le indagini estetiche, poiché queste sono semplicemente tenute a presupporre l'esistenza e la natura dell'uomo in generale. Così anche l'arte si limita a presupporre la natura fisica e spirituale dell'uomo ma, in nessuna delle sue opere, la sua attenzione. Poiché nessuna poesia è rivolta al lettore, nessun quadro allo spettatore, nessuna sinfonia agli ascoltatori.

E' rivolta una traduzione ai lettori che non comprendono l'originale? Ciò sembra s piegare a sufficienza la differenza di rango fra l'uno e l'altra nel regno dell'arte. Inoltre sembra questa la sola ragione possibile di ripetere più volte «la stessa cosa». Ma che cosa «dice» un'opera poetica? Che cosa comunica? Assai poco a chi la comprende. L'essenziale, in essa, non è comunicazione, non è testimonianza. Ma la traduzione che volesse trasmettere e mediare non potrebbe mediare che la comunicazione - e cioè qualcosa di inessenziale. Ed è questo infatti un segno di riconoscimento delle cattive traduzioni. Ma ciò che si trova, in un'opera poetica, oltre e al di là della comunicazione - e anche il cattivo traduttore ammette che si tratta dell'essenziale -, non è generalmente considerato come l'inafferrabile, misterioso, «poetico»? Che il traduttore può riprodurre solo in quanto si mette a poetare a sua volta? Di qui deriva, in effetti, un secondo contrassegno della cattiva traduzione, che si può definire così come una trasmissione imprecisa di un contenuto inessenziale. E così si resta finché la traduzione pretende di servire al lettore. Ma se la traduzione fosse destinata al lettore, dovrebbe esserlo anche l'originale. Se l'originale non esiste per il lettore, perché la traduzione dovrebbe potersi intendere in base a questo riferimento?

La traduzione è una forma. Per intenderla come tale, bisogna risalire all'originale. Poiché la legge della traduzione è racchiusa in esso, o nella sua stessa traducibilità. La questione della traducibilità di un'opera può essere intesa in due sensi. E cioè può significare: se l'opera troverà mai, nella totalità dei suoi lettori, un traduttore adeguato; o - e più propriamente - se l'opera, nella sua essenza, consenta un a traduzione, e quindi - giusta il significato di questa

forma - la esiga. In linea di principio la prima questione ammette solo una soluzione problematica, mentre quella della seconda è apodittica. Solo un pensiero superficiale, negando il significato indipendente della seconda, le dichiarerà equivalenti. Di fronte ad esso bisogna richiamare l'attenzione sul fatto che certi concetti di relazione conservano tutto il loro significato, anzi forse il loro significato migliore, se non sono riferiti a priori esclusivamente all'uomo. Così si potrebbe parlare di una vita o di un istante indimenticabile, anche se tutti gli uomini li avessero dimenticati. Poiché se la loro essenza esigesse di non essere dimenticati, quel predicato non conterrebbe nulla di falso, ma solo un'esigenza a cui gli uomini non corrispondono, e insieme il rinvio a una sfera in cui fosse corrisposta: a un ricordo di Dio. Analogamente, la traducibilità di configurazioni linguistiche dovrebbe essere tenuta presente anche se esse fossero intraducibili per gli uomini. E non lo sono forse di fatto, almeno in una certa misura, secondo un concetto rigoroso della traduzione? - E' in questa forma separata che bisogna porre la questione se la traduzione di determinate creazioni linguistiche sia, o meno, esigibile. Poiché si può affermare che se la traduzione è una forma, la traducibilità deve essere essenziale a certe opere.

La traducibilità inerisce essenzialmente a certe opere: ciò non significa che la loro traduzione sia essenziale "per" le opere stesse, ma vuol dire che un determinato significato inerente agli originali si manifesta nella loro traducibilità. Che una traduzione, per quanto buona, non possa mai significare qualcosa per l'originale, è fin troppo evidente. E tuttavia essa è in intimo rapporto con l'originale in forza della sua traducibilità. Anzi, questo rapporto è tanto più intimo in quanto per l'originale in sé non significa più nulla. Può essere definito naturale, o meglio ancora un rapporto di vita. Come le manifestazioni vitali sono intimamente connesse col vivente senza significare qualcosa per lui, così la traduzione procede dall'originale, anche se non dalla sua vita quanto piuttosto dalla sua «sopravvivenza». Tanto è vero che la traduzione è più tarda dell'originale, e segna appunto, nelle opere eminenti, che non trovano mai i loro traduttori d'elezione all'epoca in cui sorgono, lo stadio della loro sopravvivenza. E' in senso pienamente concreto, e non metaforico, che bisogna intendere l'idea della vita e sopravvivenza delle opere d'arte. Che la vita non si debba attribuire solo alla fisicità organica, è stato intuito anche nelle epoche in cui il pensiero era più prevenuto. Ma non si tratta di estendere l'impero della vita sotto il fragile scettro dell'anima, come ha cercato di fare Fechner; per non dire che la vita possa essere definita in base ai momenti ancor meno determinanti dell'animalità, come il sentire, che la può caratterizzare solo occasionalmente. E' solo quando si riconosce vita a tutto ciò di cui si dà "storia" e che non è solo lo

scenario di essa, che si rende giustizia al concetto di vita. Poiché è in base alla storia, e non alla natura, per tacere di una natura così incerta come il sentire o l'anima, che va determinato, in ultima istanza, l'ambito della vita. Di qui deriva, per il filosofo, il compito di intendere ogni vita naturale in base a quella più ampia della storia. E non è, almeno la sopravvivenza delle opere, molto più facilmente riconoscibile di quella delle creature? La storia delle grandi opere d'arte conosce la loro discendenza dalle fonti, la loro formazione nell'epoca dell'artista e il periodo della loro sopravvivenza - di massima eterna - presso le generazioni successive. Questa sopravvivenza, quando viene alla luce, prende il nome di gloria. Traduzioni che sono più che semplici trasmissioni, sorgono quando un'opera ha raggiunto, nella sua sopravvivenza, l'epoca della sua gloria. Per cui non tanto servono alla sua gloria, come i cattivi traduttori affermano del loro lavoro, quanto piuttosto le devono la loro esistenza. In esse la vita dell'originale raggiunge, in forma sempre rinnovata, il suo ultimo e più comprensivo dispiegamento.

Questo dispiegamento, che è quello di una vita elevata e peculiare, è determinato da una finalità altrettanto peculiare e elevata. Vita e finalità: il loro rapporto apparentemente evidente e che pure quasi si sottrae alla conoscenza, si dischiude solo se quello scopo a cui collaborano tutte le singole finalità della vita non è a sua volta cercato nella sfera stessa della vita, ma in una sfera superiore. Tutte le manifestazioni finalistiche della vita, come la loro finalità in generale, non tendono in definitiva alla vita, ma all'espressione della sua essenza, all'esposizione del suo significato. Così la traduzione tende in definitiva all'espressione del rapporto più intimo delle lingue fra loro. Essa stessa non può certo rivelare o istituire questo rapporto segreto; ma "può rappresentarlo" in quanto lo realizza in forma embrionale o intensiva. E questa rappresentazione di un oggetto significato mediante il tentativo, lo spunto della sua costituzione, è un modo di esposizione affatto peculiare, quale difficilmente si può trovare nell'ambito della vita non-linguistica. Poiché questa possiede, nelle analogie e nei segni, forme di riferimento diverse dalla realizzazione intensiva, e cioè allusiva e anticipatoria. - Ma l'accennato intimo rapporto delle lingue è quello di una convergenza tutta particolare. Esso consiste nel fatto che le lingue non sono estranee fra loro, ma a priori, e a prescindere da ogni rapporto storico, affini in ciò che vogliono dire.

Con questo tentativo di spiegazione, sembra che l'indagine sfoci nuovamente, dopo una serie di vani rigiri, nella teoria tradizionale della traduzione. Poiché si potrebbe dire: se nelle traduzioni deve inverarsi l'affinità delle lingue, ciò non può accadere se non in quanto esse trasmettano, con la massima esattezza possibile, forma e

significato dell'originale. Senonché quella teoria non saprebbe definire il significato di questa esattezza, e non potrebbe quindi, alla fine, render conto di ciò che è essenziale nelle traduzioni. Ma in realtà l'affinità delle lingue si esprime, in una traduzione, in forma molto più profonda e definita che non sia la superficiale e vaga somiglianza di due opere poetiche. Per cogliere il vero rapporto fra originale e traduzione, occorre avviare una considerazione affatto simile, nel suo intento, alle argomentazioni con cui la critica della conoscenza prova l'impossibilità di una teoria della copia o della riproduzione dell'oggetto. Come si mostra che nella conoscenza non potrebbe darsi obbiettività, e neppure la prete sa ad essa, se essa consistesse in copie o riproduzioni del reale, così si può dimostrare che nessuna traduzione sarebbe possibile se la traduzione mirasse, nella sua ultima essenza, alla somiglianza con l'originale. Poiché nella sua sopravvivenza, che non potrebbe chiamarsi così se non fosse mutamento e rinnovamento del vivente, l'originale si trasforma. C'è una maturità postuma anche delle parole che si sono fissate. Ciò che ai tempi di un autore può essere stato la tendenza del suo linguaggio poetico, può in seguito essere chiuso e finito, tendenze implicite possono sorgere "ex novo" dal testo già formato. Ciò che allora era nuovo, può essere in seguito logoro e consumato, ciò che allora era corrente, può suonare in seguito arcaico. Cercare l'essenziale di questi mutamenti - come anche di quelli, non meno continui, del significato - nella soggettività dei posteri, anziché nella vita più intima della lingua e delle sue opere, significherebbe - anche ammesso il più crudo psicologismo - scambiare "essenza" e "motivo" di una cosa, o, più esattamente, negare uno dei più potenti e fecondi processi storici per debolezza di pensiero. E anche se si volesse fare dell'ultimo tratto di penna dell'autore il colpo di grazia dell'opera, neppure questo potrebbe salvare quella morta teoria della traduzione. Poiché, come il tono e il significato delle grandi opere poetiche cambiano radicalmente coi secoli, così cambia anche la lingua materna del traduttore. Anzi, mentre la parola del poeta sopravvive nella sua lingua, anche la più grande delle traduzioni è destinata a entrare (e ad essere assorbita) nello sviluppo della lingua, e a perire nel suo rinnovamento. La traduzione è così lontana dall'essere la sorda equazione di due lingue morte, che - fra tutte le forme - proprio ad essa tocca come compito specifico di avvertire e tener presente quella maturità postuma della parola straniera, e i dolori di gestazione della propria.

Se nella traduzione si esprime l'affinità delle lingue, ciò non ha luogo per una vaga somiglianza della riproduzione e dell'originale. Come è evidente, in generale, che all'affinità non deve corrispondere necessariamente una "somiglianza". E il concetto di affinità concorda, in questo contesto, col suo uso più stretto¹, anche nel senso che esso

non può essere sufficientemente definito (in entrambi i casi) da identità di discendenza, conciossiaché - per la determinazione di quell'uso più stretto - il concetto di discendenza rimanga indispensabile. - In che cosa si può cercare l'affinità di due lingue - a prescindere da una parentela storica? Certo altrettanto poco nella somiglianza di opere poetiche che in quella delle loro parole. Piuttosto, ogni affinità metastorica delle lingue consiste in ciò che in ciascuna di esse, presa come un tutto, è intesa una sola e medesima cosa, che tuttavia non è accessibile a nessuna di esse singolarmente, ma solo alla totalità delle loro intenzioni² reciprocamente complementari: "la pura lingua". Mentre cioè tutti i singoli elementi - parole, proposizioni, nessi sintattici - di lingue diverse si escludono reciprocamente, esse si integrano nelle loro stesse intenzioni. Per cogliere esattamente questa legge - una delle leggi fondamentali della filosofia del linguaggio - bisogna distinguere, nell'intenzione, dall'inteso il modo di intendere. In "Brot" e "pain" l'inteso è senza dubbio identico, ma il modo di intenderlo non lo è. Dipende, cioè, dal modo di intendere che le due parole significano qualcosa di diverso per il francese e per il tedesco, che non sono intercambiabili per l'uno e per l'altro, e che anzi, in ultima istanza, tendono a escludersi; mentre dipende dall'inteso che esse, prese assolutamente, significano una sola e medesima cosa. Mentre così il modo di intendere, in queste due parole, diverge reciprocamente, esso si integra nelle due lingue a cui esse appartengono. E precisamente, in esse, i modi di intendere si integrano nell'inteso. Nelle lingue singole, non integrate, il loro inteso non si trova mai in relativa indipendenza, come nel le singole parole o proposizioni, ma è piuttosto in un continuo divenire, in attesa di affiorare come la pura lingua dall'armonia di tutti quei modi di intendere. Fino a quel momento esso rimane nascosto nelle lingue. Ma se esse si sviluppano così fino alla fine messianica della loro storia, è la traduzione, che si accende all'eterna sopravvivenza delle opere e all'infinita reviviscenza delle lingue, a fare sempre di nuovo la prova di quella sacra evoluzione o crescita delle lingue: quanto il loro segreto sia lontano dalla rivelazione, quanto possa diventare presente nel sapere di questa distanza.

Ciò equivale ad ammettere che ogni traduzione è solo un modo pur sempre provvisorio di fare i conti con l'estraneità delle lingue. Altra soluzione che temporale e provvisoria, una soluzione istantanea e definitiva di questa estraneità, rimane vietata agli uomini o non è, comunque, direttamente perseguibile. Ma, indirettamente, è la crescita delle religioni che matura nelle lingue il seme nascosto di una lingua più alta. La traduzione quindi, per quanto non possa pretendere alla durata delle sue creazioni, e si differenzi in ciò dall'arte, non nasconde la sua tendenza a uno stadio ultimo, definitivo e decisivo di ogni

formazione linguistica. In essa l'originale trapassa, per così dire, in una zona superiore e più pura della lingua, in cui a lungo andare non può vivere, come del resto è lontano dal raggiungerla in tutte le parti della sua figura, ma a cui tuttavia perlomeno accenna, in modo straordinariamente penetrante, come al regno predestinato e negato della conciliazione e dell'adempimento delle lingue. Esso non raggiunge mai in blocco questo regno o quella zona, ma ad essa appartiene ciò che, in una traduzione, è più che mera comunicazione. Più esattamente, questo nocciolo essenziale si potrebbe definire come ciò che in una traduzione - non è a sua volta traducibile. Si tolga cioè, da una traduzione, tutto ciò che in essa è comunicazione, e lo si traduca, e resterà tuttavia, in tatto e intangibile, ciò a cui mirava il lavoro del vero traduttore. E ciò non si la scia trasferire a sua volta come il verbo poetico dell'originale, poiché il rapporto del contenuto alla lingua è affatto diverso nell'originale e nella traduzione. Se essi formano, nel primo, una certa unità come il frutto e la scorza, la lingua della traduzione avvolge il suo contenuto come un mantello regale in ampie pieghe. Poiché essa significa una lingua superiore a quella che essa è, e resta quindi in adeguata rispetto al suo contenuto, possente ed estranea. Questa incongruenza impedisce ogni ulteriore trasposizione e, nello stesso tempo, la rende superflua. Poiché ogni traduzione di un'opera da un determinato punto temporale della storia linguistica rappresenta e sostituisce (per un determinato aspetto del suo contenuto) quelle in tutte le altre lingue. La traduzione trapianta quindi l'originale in un dominio linguistico almeno in tanto - ironicamente - più definitivo, in quanto l'originale stesso non può più esserne trasferito da alcuna nuova traduzione, ma solo elevato sempre di nuovo e in altre parti in esso. Non a caso la parola «ironico» può ricordare qui argomentazioni dei romantici. Essi hanno capito prima di altri che le opere hanno una vita, e di questa vita la traduzione è una suprema conferma. E' vero che essi non hanno riconosciuto questo valore della traduzione, e hanno rivolto tutta la loro attenzione alla critica, che rappresenta anch'essa un momento, benché minore, della sopravvivenza delle opere. Ma anche se la loro teoria non si è quasi rivolta alla traduzione, la loro stessa grande opera di traduttori implicava il sentimento dell'essenza e della dignità di questa forma. Questo sentimento - come tutto fa ritenere - non è di necessità più forte nel poeta; anzi, in lui come poeta, trova forse posto meno che in ogni altro. Neppure la storia conforta il pregiudizio tradizionale per cui i traduttori eminenti sarebbero poeti e poeti mediocri cattivi traduttori. Molti dei maggiori, come Lutero, Voss, Schlegel, sono incomparabilmente più significativi come traduttori che come poeti; altri fra i massimi, come Höderlin e George, non si possono intendere, nell'ambito tota le della loro creazione, sotto il solo concetto di poeta -

e meno che mai come traduttori. Come la traduzione è una forma propria, così anche il compito del traduttore va inteso come un compito a sé e nettamente distinto da quello del poeta.

Esso consiste nel trovare quell'atteggiamento verso la lingua in cui si traduce, che possa ridestare, in essa, l'eco dell'originale. Appare qui un tratto assolutamente distintivo della traduzione rispetto all'opera poetica, l'intenzione della quale non è mai diretta alla lingua come tale, alla sua totalità, ma solo e immediatamente a determinati contenuti linguistici. Ma la traduzione non si trova, come l'opera poetica, per così dire all'interno della foresta del linguaggio, ma al di fuori di essa, dirimpetto ad essa, e, senza porvi piede, vi fa entrare l'originale, e ciò in quel solo punto dove l'eco nella propria lingua può rispondere all'opera della lingua straniera. Non solo la sua intenzione è rivolta a qualcosa d'altro da quella dell'opera poetica, e cioè ad una lingua nel suo complesso a partire da una singola opera d'arte in una lingua straniera, ma è essa stessa diversa: quella del poeta è ingenua, primaria, intuitiva, quella del traduttore derivata, ulti ma, ideale. Poiché il grande motivo dell'integrazione delle molte lingue nella sola lingua vera è quello che ispira il suo lavoro. Un lavoro in cui le singole proposizioni, opere, giudizi non giungono mai ad intendersi - come quelli che restano affidati alla traduzione -, ma in cui le lingue stesse concordano fra loro, integrate e riconciliate nel modo del loro intendere. Ma se c'è una lingua della verità, in cui gli ultimi segreti intorno a cui ogni pensiero si affatica sono conservati senza tensione e quasi tacitamente - questa lingua della verità è la vera lingua. E proprio questa lingua, nel presentire e descrivere la quale è la sola perfezione cui il filosofo può aspirare, è intensivamente nascosta nelle traduzioni. Non c'è una musa della filosofia, e non c'è nemmeno una musa della traduzione. Ma banalisch e, come vorrebbero artisti sentimentali, esse non sono. Poiché c'è un ingegno filosofico il cui carattere più intimo è l'aspirazione a quella lingua che si annuncia nella traduzione: «Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême: penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de proférer les mots qui, sinon se trouveraient par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité». Se ciò cui alludono queste parole di Mallarmé si lascia definire esattamente dal filosofo, allora la traduzione, coi suoi germi di una lingua siffatta, è a metà strada fra la poesia e la dottrina. La sua opera è meno caratterizzata dell'una e dell'altra, ma non s'imprime meno profondamente nella storia.

Se il compito del traduttore appare in questa luce, le vie della sua soluzione rischiano di diventare tanto più oscure e inestricabili. Anzi, il compito di far maturare nella traduzione il seme della pura lingua,

sembra affatto insolubile, indefinibile in alcuna soluzione. Poiché non si sottrae il terreno ad ogni soluzione quando la riproduzione del significato cessa di essere determinante? Poiché questo - volto negativamente - è il significato di tutto quanto precede. Fedeltà e libertà - libertà della riproduzione conforme al senso e, al suo servizio, fedeltà alla parola - sono i concetti tradizionali in ogni disputa sulle traduzioni. A una teoria che cerca altro, nella traduzione, dalla riproduzione del senso, non pare che essi possano più servire. E' vero che il loro impiego tradizionale vede sempre questi concetti in un'antinomia insolubile. Che cosa può rendere, infatti, proprio la fedeltà per la riproduzione del senso? La fedeltà nella traduzione della parola singola non può quasi mai riprodurre pienamente il senso che essa ha nell'originale. Poiché il senso, nel suo valore poetico per l'originale, non si esaurisce nell'inteso, ma riceve quel valore proprio dal modo in cui l'inteso è legato al modo di intendere nella parola specifica. E' ciò che si suol dire nella formula che le parole recano con sé una tonalità affettiva. Proprio la fedeltà letterale nei confronti della sintassi sconvolge interamente la riproduzione del senso e rischia di condurre difilato all'inintelligibilità. L'Ottocento aveva davanti le traduzioni hölderliniane da Sofocle come esempi mostruosi di questa fedeltà alla lettera. Quanto poi la fedeltà nella riproduzione della forma renda difficile la riproduzione del senso, è cosa che si intende da sé. Quindi l'esigenza della fedeltà alla lettera è indeducibile dall'interesse della conservazione del senso. A quest'ultima serve assai più - anche se assai meno alla poesia e alla lingua - la libertà indisciplinata di cattivi traduttori. Quell'esigenza, il cui diritto è palese, la cui ragione è profondamente nascosta, va quindi intesa in base a rapporti più validi. Come i frammenti di un vaso, per lasciarsi riunire e ricomporre, devono susseguirsi nei minimi dettagli, ma non perciò somigliarsi, così, invece di assimilarsi al significato dell'originale, la traduzione deve amorosamente, e fin nei minimi dettagli, ricreare nella propria lingua il suo modo di intendere, per far apparire così entrambe - come i cocci frammenti di uno stesso vaso - frammenti di una lingua più grande. Proprio perciò essa deve prescindere, in misura elevata, dall'intento di comunicare alcunché, dal senso, e l'originale le è essenziale, in questo, solo in quanto ha già liberato il traduttore e la sua opera dalla fatica e dall'ordine della comunicazione. Anche nell'ambito della traduzione vale: "en archè en o logos", all'inizio era la parola. Perciò la sua lingua può, anzi deve agire liberamente nei confronti del senso, per non riprodurre l'"intentio" di quello, ma come armonia, come integrazione alla lingua in cui quell'intentio si comunica, far risuonare il proprio genere di "intentio". Per cui non è, specie all'epoca del suo sorgere, il vanto supremo della traduzione, quello di leggersi come un originale della

sua lingua. Anzi il valore della fedeltà, che è garantita dalla literalità, è proprio questo: che si esprima, nell'opera, la grande aspirazione all'integrazione linguistica. La vera traduzione è trasparente, non copre l'originale, non gli fa ombra, ma lascia cadere tanto più interamente sull'originale, come rafforzata dal suo proprio mezzo, la luce della pura lingua. Ciò che si ottiene soprattutto con la fedeltà nella riproduzione della sintassi, ed essa mostra che la parola, e non la proposizione, è l'elemento originario del traduttore. Poiché la proposizione è come un muro davanti alla lingua dell'originale, mentre la parola singola è l'arcata.

Se fedeltà e libertà della traduzione sono state considerate da sempre come tendenze divergenti, anche questa più profonda interpretazione dell'una non sembra tale da riconciliarle, ma, anzi, da negare all'altra ogni diritto. A che si riferisce infatti la libertà se non alla riproduzione del senso, che (secondo questa interpretazione) deve cessare di essere normativa? Ma - se è lecito identificare il senso di una creazione linguistica con quello della sua comunicazione - resta pur sempre, vicinissimo ad esso eppure infinitamente lontano, nascosto sotto di esso o più chiaro, oscurato o più forte, al di là di ogni comunicazione, qualcosa di ultimo e decisivo. Rimane, in ogni lingua e nelle sue creazioni, oltre il comunicabile un non-comunicabile, qualcosa - secondo il rapporto in cui lo si coglie - di simboleggiante o di simboleggiato. Di solo simboleggiante nelle creazioni finite delle lingue; ma simboleggiato nel divenire delle lingue stesse. E ciò che cerca di esporsi, anzi di costituirsi nel divenire delle lingue, ciò è quel nucleo della pura lingua stessa. Che se questo nucleo, benché nascosto e frammentario, è tuttavia presente nella vita come il simboleggiato stesso, è solo simboleggiato nelle creazioni. Se quell'ultima essenza che è la pura lingua stessa è vincolata, nelle lingue, solo al materiale linguistico e alle sue trasformazioni, essa è gravata, nelle creazioni, dal senso greve ed estraneo. Liberarla da questo senso, fare del simboleggiante il simboleggiato stesso, riottenere - nel movimento linguistico - foggiate la pura lingua, è il grande ed unico potere della traduzione. In questa pura lingua, che più nulla intende e più nulla esprime, ma come parola priva di espressione e creativa è l'inteso in tutte le lingue, ogni comunicazione, ogni significato e ogni intenzione pervengono ad una sfera in cui sono destinati ad estinguersi. E proprio in essa la libertà della traduzione riceve un nuovo e superiore diritto. Non è d al senso della comunicazione (liberare dal quale è proprio il compito della fedeltà) che la libertà riceve la sua ragion d'essere. Essa piuttosto si esercita, in nome della pura lingua, sue nei confronti della propria. Redimere nella propria quella pura lingua che è racchiusa in un'altra; o, prigioniera nell'opera, liberarla nella traduzione - è questo il compito

del traduttore. In nome del quale egli spezza limiti annosi della propria lingua: Lutero, Voss, Höderlin, George, hanno alla grato i confini del tedesco. Il valore - stando così le cose - che rimane al senso per il rapporto di originale e traduzione, si può riassumere in un'immagine. Come la tangente tocca la circonferenza di sfuggita e in un solo punto, e come questo contatto sì, ma non il punto, le prescrive la sua legge, per cui essa continua all'infinito la sua via retta, così la traduzione tocca l'originale di sfuggita e solo nel punto infinitamente piccolo del senso, per continuare, secondo la legge della fedeltà, nella libertà del movimento linguistico, la sua propria via. Il vero significato di questa libertà, anche senza citarla né spiegarla, è stato definito da Rudolf Pannwitz in alcune considerazioni contenute nella sua "Crisi della cultura europea", e che sono probabilmente, insieme alle tesi di Goethe nelle note al "Divan", quanto di meglio si sia pubblicato in Germania sulla teoria della traduzione. Vi si dice che «le nostre versioni, anche le migliori, partono da un falso principio, in quanto si propongono di germanizzare³ l'indiano, il greco, l'inglese, invece di indianizzare, grecizzare, inglesizzare il tedesco. Esse hanno un rispetto molto maggiore per gli usi della propria lingua che per lo spirito dell'opera straniera. L'errore fondamentale del traduttore è di attenersi allo stadio contingente della propria lingua invece di lasciarla potentemente scuotere e sommuovere dalla lingua straniera. Egli deve, specie quando traduce da una lingua molto remota, risalire agli ultimi elementi della lingua stessa, dove parola, immagine e suono si confondono; egli deve allargare e approfondire la propria lingua mediante la lingua straniera; non si ha l'idea della misura in cui ciò è possibile, e in cui ogni lingua si può trasformare, e lingua da lingua si distingue quasi solo come un dialetto dall'altro, e non già se è presa troppo disinvoltamente e alla leggera, ma proprio quando è presa in tutto il suo peso».

Fino a che punto una traduzione possa corrispondere all'essenza di questa forma, è determinato oggettivamente dalla traducibilità dell'originale. Quanto minor valore e dignità ha la sua lingua, quanto più esso è comunicazione, e tanto meno se ne può ricavare per la traduzione, finché l'assoluto primato di quel senso, lungi dall'esse re la leva di una traduzione piena di forma, la rende impossibile. Quanto più alta la qualità di un'opera, e tanto più essa rimane - anche nel contatto più fuggevole col suo significato - ancora traducibile. Ciò vale, naturalmente, solo per gli originali. Le traduzioni, invece, si rivelano intraducibili non per la gravità, ma per l'eccessiva leggerezza con cui il significato aderisce ad esse. Di ciò, come in ogni altro rispetto fondamentale, si prestano a conferma le traduzioni di Höderlin, specie quelle delle due tragedie di Sofocle. In esse l'armonia delle lingue è così profonda, che il significato resta solo sfiorato dalla

lingua come un'arpa eolica dal vento. Le traduzioni di Höderlin sono archetipi della loro forma; esse stanno, anche alle traduzioni più perfette dei loro testi, come l'archetipo al modello, come risulta dal confronto fra le traduzioni di Höderlin e di Borchardt della terza ode pitica di Pindaro. Proprio perciò abita in esse, più che in altre, il pericolo terribile e originario di ogni traduzione: che le porte di una lingua così estesa e dominata si chiudano - e chiudano il traduttore nel silenzio. Le traduzioni da Sofocle furono l'ultima opera di Höderlin. In esse il senso precipita di abisso in abisso, fino a rischiare di perdersi in profondità linguistiche senza fondo. C'è bensì un arresto. Ma nessun testo lo concede al di fuori del sacro, in cui il senso ha cessato di essere lo spartiacque tra il fiume della lingua e quello della rivelazione. Dove il testo direttamente, senza la mediazione del senso, nella sua lettera, appartiene alla vera lingua, alla verità o alla dottrina, è traducibile per definizione. Non più per sé, ma solo per le lingue. Di fronte ad esso si richiede, da parte della traduzione, una fiducia così illimitata che, come in esso lingua e rivelazione, così in essa giungano a fondersi, senza tensione, letteralità e libertà nella forma della versione interlineare. Poiché tutti i grandi scritti devono contenere in una certa misura, ma sommamente i sacri, fra le righe la loro traduzione virtuale. La versione interlineare del testo sacro è l'archetipo o l'ideale di ogni traduzione.

SULLA LINGUA IN GENERALE E SULLA LINGUA DELL'UOMO

Ogni manifestazione della vita spirituale umana può essere concepita come una sorta di lingua, e questa concezione dischiude - come ogni metodo veritiero - ovunque nuovi problemi. Si può parlare di una lingua della musica e della scultura, di una lingua della giurisprudenza, che non ha direttamente nulla a che fare con quelle in cui sono stilate le sentenze dei tribunali inglesi o tedeschi, di una lingua della tecnica, che non è quella specializzata dei tecnici. Lingua significa, in questo contesto, il principio rivolto alla comunicazione di contenuti spirituali negli oggetti in questione: nella tecnica, nell'arte, nella giustizia o nella religione. In breve, ogni comunicazione di contenuti spirituali è linguaggio, dove la comunicazione mediante la parola è solo un caso particolare, quello del linguaggio umano e di quello che è alla base di esso o fondato su di esso (giurisprudenza, poesia). Ma la realtà della lingua non si estende solo a tutti i campi di espressione spirituale dell'uomo - a cui, in un senso o nell'altro, appartiene sempre una lingua -, ma a tutto senza eccezione. Non vi è evento o cosa nella natura animata o inanimata che non partecipi in qualche modo della lingua, poiché è essenziale a ogni cosa comunicare il proprio contenuto spirituale. E la parola «lingua», in questa accezione, non è affatto una metafora. Poiché è una conoscenza pienamente oggettiva che non possiamo concepire nulla che non comunichi nell'espressione la sua essenza spirituale; il grado maggiore o minore di coscienza con cui questa comunicazione è apparentemente (o realmente) congiunta non cambia nulla al fatto che non possiamo rappresentarci in nessuna cosa una completa assenza di linguaggio. Un essere che fosse interamente senza rapporto con la lingua è un'idea; ma questa idea non si può rendere feconda neppure nell'ambito delle idee che definiscono, nella loro cerchia, quella di Dio.

Solo questo è vero, che in questa terminologia ogni espressione, in quanto è una comunicazione di contenuti spirituali, è assegnata al linguaggio. E non c'è dubbio che l'espressione, nella sua intera e più riposta essenza, possa essere intesa solo come linguaggio; e d'altra parte, per intendere un essere linguistico, bisogna sempre domandarsi di quale essere spirituale esso sia l'espressione immediata. Vale a dire che la lingua tedesca, per esempio, non è affatto l'espressione per tutto ciò che noi possiamo o riteniamo di poter esprimere attraverso di essa,

ma è l'espressione immediata di ciò che in essa "si" comunica. Questo «si» è un'essenza spirituale. Dove è per ora ovvio che l'essenza spirituale che si comunica nella lingua non è la lingua stessa, ma qualcosa di distinto da essa. L'opinione che l'essenza spirituale di una cosa consista appunto nella sua lingua - questa opinione, presa come ipotesi, è il grande abisso in cui rischia di cadere ogni teoria del linguaggio¹, e su di esso, giusto su di esso, è il suo compito di tenersi librata. La distinzione fra l'essere spirituale e quello linguistico in cui esso si comunica, è la distinzione primordiale in un'indagine di teoria linguistica, e questa differenza appare così certa che anzi l'identità spesso affermata fra l'essenza spirituale e linguistica costituisce un paradosso profondo e incomprensibile, di cui si è vista l'espressione nel doppio senso della parola "logos". Eppure questo paradosso come soluzione ha il suo posto al centro della teoria del linguaggio, pur restando paradosso, e insolubile quando è posto all'inizio.

Che cosa comunica la lingua? Essa comunica l'essenza spirituale che le corrisponde. E' fondamentale sapere che questa essenza spirituale si comunica "nella" lingua, e non "attraverso" la lingua. Non c'è, quindi, un parlante delle lingue, se con ciò s'intende chi si comunica "attraverso" queste lingue. L'essere spirituale si comunica "in" e non "attraverso" una lingua - vale a dire che non è esteriormente identico all'essere linguistico. L'essere spirituale s'identifica con quello linguistico solo in quanto è comunicabile. Ciò che in un essere spirituale è comunicabile è il suo essere linguistico. La lingua comunica quindi, di volta in volta, l'essere linguistico delle cose, ma il loro essere spirituale solo in quanto è diretta mente racchiuso in quello linguistico, solo in quanto è comunicabile.

La lingua comunica l'essere linguistico delle cose. Ma la sua manifestazione più chiara è la lingua stessa. La risposta alla questione: Che cosa comunica la lingua? è quindi: Ogni lingua comunica se stessa. Il linguaggio di questa lampada, per esempio, non comunica la lampada (poiché l'essenza spirituale della lampada, in quanto comunicabile, non è per nulla la lampada stessa), ma la lampada-del-linguaggio, la lampada-nella-comunicazione, la lampada-nell'espressione. Poiché così avviene nella lingua: l'essere linguistico delle cose è la loro lingua. La comprensione della teoria linguistica dipende dalla capacità di portare questa affermazione a un grado di chiarezza che elimini in essa ogni apparenza di tautologia. Questa proposizione non è tautologica, poiché significa: ciò che in un essere spirituale è comunicabile, è la sua lingua. Tutto riposa su questo "è" (che significa «è immediatamente»). - Non: ciò che in un essere spirituale è comunicabile si manifesta con la massima chiarezza nella sua lingua, come si è detto ancora a guisa di trapasso; ma questo comunica bile è immediatamente la lingua stessa. O la lingua di un

essere spirituale è immediatamente ciò che in esso è comunicabile. Ciò che in un essere spirituale è comunicabile è ciò in cui esso si comunica; vale a dire: ogni lingua comunica se stessa. O più esattamente: ogni lingua si comunica in se stessa, essa è - nel senso più puro - il «medio» della comunicazione. Il mediale, cioè l'immediatezza di ogni comunicazione spirituale, è il problema fondamentale della teoria linguistica, e se si vuol chiamare magica questa immediatezza, il problema originario della lingua è la sua magia. La formula ben nota della magia del linguaggio rimanda ad un'altra: alla sua infinità. Essa è condizionata dall'immediatezza. Proprio perché nulla si comunica "attraverso" la lingua, ciò che si comunica nella lingua non può essere delimitato o misurato dall'esterno, e perciò è propria di ogni lingua una incommensurabile e specifica infinità. La sua essenza linguistica, e non i suoi contenuti verbali, definiscono i suoi confini.

L'essenza linguistica delle cose è la loro lingua; questa proposizione, applicata all'uomo, suona: l'essenza linguistica dell'uomo è la sua lingua. Vale a dire che l'uomo comunica la sua propria essenza spirituale nella sua lingua. Ma la lingua dell'uomo parla in parole. L'uomo comunica quindi la sua propria essenza spirituale (in quanto essa è comunicabile) nominando tutte le altre cose. Ma conosciamo noi altre lingue che nominano le cose? Non si obietti che non conosciamo altra lingua al di fuori di quella dell'uomo: che non è vero. Solo nessuna lingua "denominante" conosciamo oltre quella dell'uomo: identificando la lingua denominante con la lingua in generale la teoria linguistica si priva delle sue nozioni più profonde. L'essenza linguistica dell'uomo è quindi di nominare le cose.

Perché le nomina? A chi si comunica l'uomo? - E' forse questo problema diverso nel caso dell'uomo che in altre comunicazioni (lingue)? A chi si comunica la lampada? La montagna? La volpe? - Ma qui la risposta suona: all'uomo. Ciò non è per nulla antropomorfismo. La verità di questa risposta si rivela nella conoscenza e forse anche nell'arte. Inoltre: se la lampada e la montagna e la volpe non si comunicassero all'uomo, come potrebbe egli nominarle? Ma egli le nomina; egli si comunica nominandole. A chi si comunica?

Prima di rispondere a questa domanda, bisogna esaminare ancora una volta la questione: come si comunica l'uomo? Bisogna porre una differenza profonda, un'alternativa di fronte a cui si smascheri senza fallo la concezione essenzialmente falsa della lingua. Comunica l'uomo il suo essere spirituale "mediante" i nomi che dà alle cose? Oppure "in" essi? Nel paradosso di questa domanda è già la sua risposta. Chi ritiene che l'uomo comunichi il suo essere spirituale "attraverso" i nomi, non può per contro ritenere che sia il suo essere spirituale che egli comunica, - poiché ciò non accade attraverso nomi di cose, attraverso parole con cui designa una cosa. E può invece ritenere

soltanto che egli comunichi un oggetto ad altri uomini, poiché ciò accade mediante la parola con cui designo una cosa. Questa opinione è la concezione borghese della lingua, la cui vacua inconsistenza risulterà sempre più chiaramente in seguito. Essa dice che il mezzo della comunicazione è la parola, il suo oggetto la cosa, il suo destinatario un uomo. Mentre l'altra teoria non conosce alcun mezzo, alcun oggetto, alcun destinatario della comunicazione. Essa dice: nel nome l'essere spirituale dell'uomo si comunica a Dio.

Il nome ha, nel campo della lingua, unicamente questo significato e questa funzione incomparabilmente alta: di essere l'essenza più intima della lingua stessa. Il nome è ciò attraverso cui non si comunica più nulla e in cui la lingua stessa e assolutamente si comunica. Nel nome l'essenza spirituale che si comunica è la lingua. Dove l'essenza spirituale nella sua comunicazione è la lingua stessa nella sua assoluta interezza, là soltanto vi è il nome, e là vi è il nome soltanto. Il nome come patrimonio della lingua umana garantisce quindi che la lingua stessa è l'essenza spirituale dell'uomo; e solo perciò l'essenza spirituale dell'uomo, solo fra tutti gli esseri spirituali, è interamente comunicabile. E' ciò che fonda la differenza fra la lingua umana e quella delle cose. Ma poiché l'essenza spirituale dell'uomo è la lingua stessa, egli non può comunicarsi attraverso di essa, ma soltanto in essa. L'estratto di questa totalità intensiva della lingua come essenza spirituale dell'uomo è il nome. L'uomo è colui che nomina, e da ciò vediamo che parla da lui la pura lingua. Ogni natura, in quanto si comunica, si comunica nella lingua, e quindi in ultima istanza nell'uomo. Perciò egli è il signore della natura e può nominare le cose. Solo attraverso l'essenza linguistica delle cose egli perviene da se stesso alla loro conoscenza - nel nome. La creazione di Dio si completa quando le cose ricevono il loro nome dall'uomo, da cui nel nome parla solo la lingua. Si può definire il nome come la lingua della lingua (purché il genitivo non designi il rapporto del mezzo, ma quello del medio), e in questo senso certamente, poiché parla nel nome, l'uomo è il soggetto della lingua, e perciò stesso l'unico. Nella designazione dell'uomo come «parlante» (che è evidentemente, per esempio secondo la Bibbia, il «datore dei nomi»: «E come l'uomo avrebbe chiamato i vari animali viventi, quello sarebbe stato il loro nome») molte lingue racchiudono in sé questa conoscenza metafisica.

Ma il nome non è solo l'ultima esclamazione², ma anche la vera allocuzione³ della lingua. Appare così nel nome la legge essenziale della lingua, per cui esprimersi e apostrofare ogni altra cosa è tutt'uno. La lingua è in essa un essere spirituale - si esprime puramente solo quando parla nel nome, e cioè nella denominazione universale. Culmina così, nel nome, la totalità intensiva della lingua come dell'essere spirituale assolutamente comunicabile, e la totalità

estensiva della lingua come dell'essere universalmente comunicante (denominante). La lingua è imperfetta nella sua essenza comunicante, nella sua universalità, quando l'essere spirituale che da essa parla non è linguistico, e cioè comunicabile, in tutta la sua struttura. L'uomo solo ha la lingua perfetta in universalità e intensità.

Solo ora, sulla base di questa conoscenza, è possibile porre, senza timore di confusione, una questione che è bensì di somma importanza metafisica, ma in questa sede, per ragioni di chiarezza, va formulata dapprima come una questione terminologica. Se cioè l'essenza spirituale - non solo dell'uomo (poiché questa lo è necessariamente) - ma anche delle cose, e quindi l'essenza spirituale in generale vada definita, dal punto di vista della teoria del linguaggio, come linguistica. Se l'essenza spirituale è identica a quella linguistica, la cosa è, nella sua essenza spirituale, medio della comunicazione, e ciò che in essa si comunica è - conforme al rapporto mediale - questo stesso medio (la lingua). La lingua è allora l'essenza spirituale delle cose. L'essenza spirituale è quindi posta a priori come comunicabile, o posta piuttosto nella comunicabilità stessa, e la tesi: l'essenza linguistica delle cose è identica alla loro essenza spirituale, "in quanto" questa è comunicabile, diventa, in quell'«in quanto», una tautologia. Non c'è un contenuto della lingua; come comunicazione la lingua comunica un essere spirituale, e cioè una comunicabilità pura e semplice. Le differenze delle lingue sono differenze di mezzi (medii), che si distinguono - per così dire - per il loro spessore, e cioè gradualmente; e ciò nel duplice rispetto dello spessore del comunicante (nominante) e del comunicabile (no me) nella comunicazione. Queste due sfere, puramente distinte eppure unite solo nella lingua nominale dell'uomo, si corrispondono, com'è ovvio, costantemente.

Dall'equiparazione dell'essere spirituale a quello linguistico, che conosce solo differenze graduali, risulta, per la metafisica del linguaggio, una gradazione di tutta la realtà spirituale in gradi successivi. Questa gradazione, che ha luogo all'interno dell'essere spirituale stesso, non si può più raccogliere sotto nessuna categoria superiore, e porta quindi alla gradazione di tutti gli esseri spirituali e linguistici in gradi esistenziali o ontologici, come era familiare alla scolastica relativamente agli esseri spirituali. Ma l'equiparazione dell'essere spirituale a quello linguistico è metafisicamente così importante per la teoria del linguaggio perché guida a un concetto che è affiorato sempre di nuovo spontaneamente al centro della filosofia del linguaggio e ha costituito il suo più intimo rapporto con la filosofia della religione. E cioè al concetto di rivelazione. - All'interno di ogni creazione linguistica vige il contrasto dell'espresso e dell'esprimibile con l'inesprimibile e l'inespresso. Nell'analisi di questo

contrasto si scorge, nella prospettiva dell'inesprimibile, anche l'ultimo essere spirituale. Ora è chiaro che equiparando l'essere spirituale a quello linguistico si viene a contestare questo rapporto di proporzionalità inversa fra i due. Poiché qui la tesi suona: quanto più profondo, cioè quanto più esistente e più reale lo spirito, e tanto più esprimibile ed espresso; come è appunto nel senso di questa equiparazione fare del rapporto fra spirito e lingua il rapporto univoco per definizione, onde l'espressione linguisticamente più esistente, e cioè più fissata, ciò che è linguisticamente più incisi e inamovibile, o, in una parola, il più espresso, è insieme il puro spirituale. Ma proprio ciò intende il concetto di rivelazione, quando assume l'intoccabilità del verbo come unica e sufficiente condizione e contrassegno della divinità dell'essere spirituale che in esso si esprime. Il supremo campo spirituale della religione è (nel concetto di rivelazione) anche il solo che non conosce l'inesprimibile. Poiché esso viene apostrofato nel nome e si esprime come rivelazione. Ma qui si mostra che solo l'essere spirituale supremo, come appare nella religione, poggia puramente sull'uomo e sulla lingua in lui, mentre ogni arte, non esclusa la poesia, non si fonda sull'ultima quintessenza dello spirito linguistico, ma sullo spirito linguistico delle cose, anche se nella sua perfetta bellezza. «La lingua, la madre della ragione e rivelazione, il suo A ed Q», dice Hamann.

La lingua stessa non è perfettamente espressa nelle cose. Questa proposizione ha un senso duplice secondo il suo valore traslato e concreto: le lingue delle cose sono imperfette, e le cose sono mute. E' negato alle cose il puro principio formale linguistico: il suono. Esse possono comunicarsi fra loro solo mediante una comunità più o meno materiale. Questa comunità è immediata e infinita come quella di ogni comunicazione linguistica; ed è magica (poiché c'è anche una magia della materia). L' incomparabile del linguaggio umano è che la sua comunità magica con le cose è immateriale e puramente spirituale, e di ciò il suono è il simbolo. Questo fatto simbolico è espresso dalla Bibbia col dire che Dio ha ispirato all'uomo il fiato: che è insieme vita e spirito e lingua.

Se in seguito l'essenza della lingua viene esaminata sulla base dei primi capitoli del "Genesi", non ci si propone con ciò un'interpretazione della Bibbia, né si vuol porre in questa sede la Bibbia oggettivamente come verità rivelata alla base della riflessione, ma ci si propone di indagare ciò che risulta dal testo biblico in rapporto alla natura della lingua stessa; e la Bibbia, per ora, è insostituibile a questo scopo, solo perché queste riflessioni la seguono nel punto fondamentale che in esse la lingua è presupposta come una realtà ultima, da considerare solo nel suo dispiegarsi, inesplicabile e mistica. La Bibbia, in quanto si considera come rivelazione, deve

necessariamente sviluppare i fatti linguistici elementari. - La seconda versione della storia della creazione, che parla dell'ispirazione del fiato, riferisce insieme che l'uomo è stato fatto di terra. E' questo, in tutta la storia della creazione, il solo passo in cui si parli di un materiale del creatore in cui egli esprime il suo volere, altrimenti concepito come immediatamente creatore. In questa seconda storia della creazione la creazione dell'uomo non è avvenuta mediante la parola (Iddio disse - e così fu), ma a quest'uomo non creato dalla parola è conferito il dono della lingua, ed egli è innalzato al di sopra della natura.

Ma questa caratteristica rivoluzione dell'atto della creazione al punto di rivolgersi all'uomo, è attestata non meno chiaramente nella prima storia della creazione, e - in tutt'altro contesto - esso⁴ garantisce con la stessa esattezza lo speciale rapporto fra l'uomo e la lingua per l'atto della creazione. La varietà ritmica degli atti di creazione del primo capitolo rispetta tuttavia una sorta di schema fondamentale da cui solo quello della creazione dell'uomo si diparte netta mente. E' vero che qui non si ha mai - né per l'uomo né per la natura - un riferimento esplicito al materiale da cui sono stati creati; e se ogni volta, nelle parole «egli fece», si pensi a una creazione dalla materia, è un problema che, in questa se de, va lasciato da parte. Ma il ritmo secondo cui si compie la creazione della natura (secondo "Genesi", I) è: sia ("fiat") - fece (creò) - nominò. - In singoli atti di creazione (I, 3; I, 11) appare solo il "fiat". In questo "fiat" e nel «nominò» all'inizio e alla fine degli atti appare ogni volta la profonda e chiara relazione dell'atto della creazione alla lingua. Esso ha inizio con l'onnipotenza creatrice della lingua, e alla fine la lingua s'incorpora, per così dire, l'oggetto creato, lo nomina. Essa è quindi ciò che crea e ciò che compie, è il verbo e il nome. In Dio il nome è creatore perché è verbo, e il verbo di Dio è conoscente perché è nome. «Ed egli vide che ciò era buono», vale a dire: lo aveva conosciuto mediante il nome. Il rapporto assoluto del nome alla conoscenza sussiste solo in Dio, solo in esso il nome, essendo intimamente identico al verbo creatore, è il puro medio della conoscenza. Vale a dire che Dio ha fatto le cose conoscibili nei loro nomi. Ma l'uomo le nomina a misura della conoscenza.

Nella creazione dell'uomo il triplice ritmo della creazione della natura cede il posto a un tutt'altro schema. In essa la lingua ha quindi un altro valore; la trinità dell'atto è conservata anche qui, ma tanto più chiaramente appare, nel parallelismo, la distanza: nel triplice «creò» del verso I, 27, Dio non ha creato l'uomo dal verbo, e non l'ha nominato. Egli non ha voluto sottoporlo alla lingua, ma nell'uomo Dio ha lasciato uscire la lingua, che gli era servita come medio della creazione, liberamente da sé. Dio riposò quando ebbe affidato a se stessa, nell'uomo, la sua forza creatrice. Questa forza, privata della sua

attualità divina, è divenuta conoscenza. L'uomo è il conoscente della stessa lingua in cui Dio è creatore. Dio lo ha creato a propria immagine, ha creato il conoscente a immagine del creatore. Per cui l'affermazione: l'essere spirituale dell'uomo è la lingua, necessita di un chiarimento. Il suo essere spirituale è la lingua in cui è avvenuta la creazione. La creazione è avvenuta nel verbo e l'essenza linguistica di Dio è il verbo. Ogni lingua umana è solo riflesso del verbo nel nome. Il nome eguaglia così poco il verbo come la conoscenza la creazione. L'infinità di ogni lingua umana rimane sempre di ordine limitato e analitico in confronto all'infinità assoluta, illimitata e creatrice, del verbo divino.

La più profonda immagine di questa parola divina, e il punto in cui la lingua umana realizza la più intima partecipazione all'infinità divina del semplice verbo, il punto in cui essa non è parola finita e non può aver luogo conoscenza - è il nome umano. La teoria del nome proprio è la teoria dei limiti della lingua finita rispetto a quella infinita. Di tutti gli esseri l'uomo è il solo che nomina egli stesso i suoi simili, come è il solo che Dio non ha nominato. Sarà forse ardito, ma non è impossibile, citare in questo contesto il versetto 2, 20 nella sua seconda metà: che l'uomo nominò tutti gli esseri, «ma non si trovava per Adamo aiuto convenevole a lui». Come del resto Adamo, appena ha ricevuto una moglie, la nomina. («Femmina d'uomo» nel secondo capitolo, Eva nel terzo). Con l'assegnazione del nome i genitori consacra no i loro figli a Dio; al nome che essi danno non corrisponde - in senso metafisico, non etimologico - nessuna conoscenza, tanto è vero che essi nominano i figli appena nati. E in uno spirito rigoroso nessun uomo dovrebbe corrispondere al nome (secondo il suo significato etimologico), poiché il nome proprio è verbo di Dio in suoni umani. Con esso è garantita ad ogni uomo la sua creazione ad opera di Dio, e in questo senso è esso stesso creatore, come la saggezza mitologica esprime nella tesi (che si ritrova non di rado) che il nome è il destino dell'uomo. Il nome proprio è la comunità dell'uomo con la parola creatrice di Dio. (Non è questo il solo caso, e l'uomo conosce ancora un'altra comunità linguistica col verbo divino). Mediante la parola l'uomo è unito con la lingua delle cose. La parola umana è il nome delle cose. Così non può più sorgere l'idea, corrispondente alla concezione borghese della lingua, che la parola si rapporti alla cosa casualmente, che essa sia un segno delle cose (o della loro conoscenza) posto mercè una qualche convenzione. La lingua non dà mai puri segni. Ma è equivoca anche la confutazione della teoria borghese da parte della teoria mistica del linguaggio. Per questa infatti la parola è senz'altro l'essenza della cosa. Ciò è inesatto, perché la cosa in sé non ha parola, essa è creata dal verbo di Dio e conosciuta nel suo nome secondo la parola umana. Ma questa

conoscenza della cosa non è una creazione spontanea, non accade dalla lingua assolutamente, senza limiti e infinitamente come quella; ma il nome che l'uomo dà alla cosa dipende dal modo in cui essa gli si comunica. Nel nome la parola di Dio non è rimasta creatrice, essa è divenuta in parte ricettiva, anche se linguisticamente ricettiva. Questa ricezione è rivolta alla lingua delle cose stesse, da cui a sua volta s'irraggia, senza suono e nella muta magia della natura, la parola divina.

Ma per ricezione e spontaneità insieme, come si ritrovano, in questa connessione unica, solo nel campo linguistico, la lingua ha un termine proprio, che vale anche per questa ricezione dell'innominato nel nome. E' la "traduzione" della lingua delle cose in quella dell'uomo. E' necessario fondare il concetto di traduzione nello strato più profondo della teoria linguistica, poiché esso è di portata troppo ampia e grave per poter essere trattato in qualunque rispetto a posteriori (come a volte si pensa). Esso acquista il suo pieno significato dal comprendere che ogni lingua superiore (a eccezione della parola di Dio) può essere considerata come traduzione di tutte le altre. Col detto rapporto delle lingue come mezzi (medii) di spessore diverso è data anche la traducibilità reciproca delle lingue. La traduzione è la trasposizione di una lingua nell'altra mediante una continuità di trasformazioni. Spazi continui di trasformazione, non astratte regioni di eguaglianza e di somiglianza, misura la traduzione. La traduzione della lingua delle cose in quella dell'uomo non è solo traduzione del muto nel sonoro, è la traduzione di ciò che non ha nome nel nome. E' quindi la traduzione di una lingua imperfetta in una lingua più perfetta, e non può fare a meno di aggiungere qualcosa, vale a dire la conoscenza. Ma l'oggettività di questa traduzione è garantita in Dio. Poiché Dio ha creato le cose, il verbo creatore in esse è il germe del nome che le conosce, come anche Dio alla fine chiamò per nome ogni cosa, dopo che essa fu creata. Ma evidentemente questa denominazione è solo l'espressione dell'identità della parola divina e del nome conoscente in Dio, e non la soluzione anticipata del compito che Dio assegna espressamente all'uomo: quello cioè di nominare le cose. Accogliendo la lingua muta e senza nome delle cose e trasponendola in suoni nel nome, l'uomo risolve questo compito. Esso sarebbe insolubile se la lingua nominale dell'uomo e quella innominale delle cose non fossero imparentate in Dio, rilasciate dallo stesso verbo creatore, che è divenuto nelle cose comunicazione della materia in magica affinità, e nell'uomo lingua del conoscere e del nome in spirito beato. Hamann dice: «Tutto ciò che l'uomo originariamente ha udito, ha visto con gli occhi e le sue mani ha anno toccato, era parola vivente; poiché Dio era la parola. Con questa parola in bocca e nel cuore l'origine del linguaggio era così naturale,

facile e spontanea come un gioco da bambini.» Il pittore Müller, nel suo poema "Il risveglio di Adamo e le prime notti beate", fa che Dio inciti con queste parole l'uomo all'assegnazione dei nomi: «Uomo della terra appressati, contemplando perfezionati, perfezionati con la parola». In questo nesso di visione e nominazione è intimamente intesa la muta comunicazione delle cose (degli animali) al linguaggio verbale degli uomini, che l'accoglie nel nome. Nello stesso capitolo del poema la conoscenza che solo il verbo di cui le cose sono fatte permette all'uomo di nominarle, comunicandosi - benché mutamente - nelle varie lingue degli animali, si esprime in questa immagine: Dio dà agli animali uno dopo l'altro un segno perché si presentino all'uomo per essere nominati. Così, in modo quasi sublime, la comunità linguistica della creatura muta con Dio è espressa nell'immagine del segno.

Come la parola muta nell'esserci delle cose è altrettanto infinitamente inferiore alla parola denominante nella conoscenza dell'uomo quanto questa lo è - a sua volta - alla parola creatrice di Dio, è posto così il fondamento della pluralità delle lingue umane. La lingua delle cose può passare "nella" lingua della conoscenza e del nome solo in traduzione: - e tante traduzioni, tante lingue, non appena l'uomo sia caduto dallo stato paradisiaco che conosceva una lingua sola. (E' vero che, secondo la Bibbia, questa conseguenza della cacciata dal paradiso si verifica solo più tardi). La lingua paradisiaca dell'uomo non può non essere perfettamente conoscente; mentre più tardi ogni conoscenza torna a differenziarsi infinitamente nella varietà delle lingue, e doveva necessariamente differenziarsi, a uno stadio inferiore, come creazione nel nome. Che la lingua del paradiso fosse perfettamente conoscente, è ciò che non può celare neppure la presenza dell'albero della conoscenza. I suoi frutti dovevano dare la conoscenza di ciò che è bene e di ciò che è male. Ma Dio aveva già conosciuto al settimo giorno con le parole della creazione: «Ed ecco, era molto buono». La conoscenza a cui seduce il serpente, il sapere di ciò che è bene e male, è senza nome. Essa è, nel senso più profondo, nulla e senza valore, e questo sapere è esso il solo male che conosca lo stato paradisiaco. Il sapere del bene e del male abbandona il nome, è una conoscenza estrinseca, l'imitazione improduttiva del verbo creatore. Il nome esce da se stesso in questa conoscenza: il peccato originale è l'atto di nascita della parola "umana", in cui il nome non vive più intatto, che è uscita fuori dalla lingua nominale, conoscente, quasi si potrebbe dire: dalla propria magia immanente, per diventare espressamente magica, per così dire dall'esterno. La parola deve comunicare "qualcosa" (fuori di se stessa). Ecco il vero peccato originale dello spirito linguistico. La parola esteriormente comunicante, quasi una parodia della parola espressamente mediata

nei confronti della parola espressamente immediata, del verbo creatore divino, e la rovina del beato spirito linguistico, dello spirito adamitico, che si trova fra di esse. Poiché in effetti, fra la parola che conosce, secondo la promessa del serpente, il bene e il male, e la parola esteriormente comunicante, c'è una fondamentale identità. La conoscenza delle cose è fondata nel nome, mentre quella del bene e del male è - nel senso profondo in cui Kierkegaard intende questo termine - «ciarla», e conosce solo una purificazione ed elevazione, a cui è stato quindi sottoposto anche l'uomo ciarliero, il peccatore: il giudizio. Certo, per la parola giudicante, la conoscenza del bene e del male è immediata. La sua magia è un'altra da quella del nome, ma egualmente magia. Questa parola giudicante scaccia i primi uomini dal paradiso; essi stessi l'hanno provocata, secondo un'eterna legge per cui questa parola giudicante punisce - e attende - la provocazione di sé come la sola e più profonda colpa. Nel peccato originale, essendo stata offesa la purezza eterna del nome, si alzò la più severa purezza della parola giudicante, del giudizio. Per il nesso fondamentale della lingua il peccato originale ha un triplice effetto o significato (per tacere qui di quello che ha per altri rispetti). In quanto l'uomo esce dalla pura lingua del nome, fa della lingua un mezzo (di una conoscenza ad esso inadeguata), e quindi anche, almeno in parte, un semplice segno, ciò che ha più tardi per conseguenza la pluralità delle lingue. Il secondo effetto è che dal peccato originale - come ripristino dell'immediatezza, in esso violata, del nome -, sorge una nuova magia, quella del giudizio, che non riposa più beata in se stessa. Il terzo significato, che si può, forse, azzardare come ipotesi, è che anche l'origine dell'astrazione come facoltà dello spirito linguistico vada cercata nel peccato originale. Bene e male, infatti, sono, come innominabili, senza nome, al di fuori della lingua nominale, che l'uomo abbandona proprio nel l'abisso di questa domanda. Ma il nome, nella lingua esistente, è solo il terreno in cui hanno le loro radici i suoi elementi concreti. Ma gli elementi astratti della lingua come si può forse supporre - hanno le loro radici nella parola giudicante, nel giudizio. L'immediatezza (cioè la radice linguistica) della comunicabilità dell'astrazione è sita nel verdetto giudicante. Questa immediatezza nella comunicazione dell'astrazione ha preso la forma del giudizio, quando l'uomo abbandonò, nella caduta, l'immediatezza nella comunicazione del concreto, il nome, e cadde nell'abisso della mediatezza di ogni comunicazione, della parola come mezzo, della parola vana - nell'abisso della ciarla. Poiché - bisogna dirlo ancora una volta - ciarla fu la domanda sul bene e sul male nel mondo dopo la creazione. L'albero della conoscenza non era nel giardino di Dio per le informazioni che avrebbe potuto dare sul bene e sul male, ma come emblema del giudizio sull'interrogante. Questa grandiosa ironia è il

contrassegno dell'origine mitica del diritto.

Dopo la caduta, che rendendo mediata la lingua aveva posto le basi della sua pluralità, non c'era più che un passo alla confusione delle lingue. Poiché gli uomini avevano offeso la purezza del nome, bastava solo che si compisse il distacco da quella contemplazione delle cose in cui la loro lingua passa nell'uomo, perché fosse tolta agli uomini la base comune del già scosso spirito linguistico. I segni devono confondersi dove le cose si complicano. All'asservimento della lingua nella ciarla segue l'asservimento delle cose nella follia quasi come una conseguenza inevitabile. In questo distacco dalle cose, che era la schiavitù, sorse il piano della torre di Babele e con esso la confusione delle lingue.

La vita dell'uomo nel puro spirito linguistico era beata. Ma la natura è muta. Si può bensì avvertire chiaramente, nel secondo capitolo del "Genesi", come questa natura muta, nominata dall'uomo, diventasse anch'essa beatitudine, benché di grado inferiore. Nel poema del pittore Müller, Adamo dice degli animali che si allontanano da lui dopo essere stati da lui nominati: «e vidi la nobiltà con cui balzavano via da me, perché l'uomo aveva dato loro un nome». Ma dopo la caduta, con la parola di Dio che maledice il campo, l'aspetto della natura si trasforma profondamente. Comincia ora l'altro suo mutismo, a cui alludiamo parlando della profonda tristezza della natura. E' una verità metafisica che ogni natura prenderebbe a lamentarsi se le fosse data la parola. (Dove peraltro «dare la parola» è qualcosa di più che «fare che essa possa parlare»). Questa proposizione ha un duplice significato. Essa significa anzitutto che essa piangerebbe sulla lingua stessa. L'incapacità di parlare è il grande dolore della natura (e per redimerla è la vita e la lingua dell'uomo nella natura, e non solo, come si suppone, del poeta). Secondo, quella proposizione dice che essa si lamenterebbe. Ma il lamento è l'espressione più indifferenziata, impotente della lingua, che contiene quasi solo il fiato sensibile; e ovunque solo un albero stormisce, echeggia insieme un lamento. La natura è triste perché è muta. Ma introduce ancora più a fondo, nell'essenza della natura, il rovescio di questa affermazione: è la tristezza della natura che la rende muta. Vive, in ogni tristezza, la più profonda tendenza al silenzio, e questo è infinitamente di più che incapacità o malavoglia di comunicare. Ciò che è triste si sente interamente conosciuto dall'inconoscibile. Essere nominato - anche se chi nomina è un beato e simile a Dio - resta forse sempre un presagio di tristezza. Ma quanto più essere nominati, non dalla sola, beata lingua paradisiaca dei nomi, ma dalle cento lingue degli uomini, in cui il nome è già sfiorito, e che pure, per decreto di Dio, conoscono le cose. Le cose non hanno nomi propri fuori che in Dio. Poiché Dio le ha bensì evocate nel verbo creatore coi loro nomi propri. Ma nella lingua

degli uomini esse sono iperdenominate. Nel rapporto delle lingue degli uomini a quella delle cose c'è qualcosa che si può definire all'incirca «iperdenominazione» o eccesso di denominazione: iperdenominazione come ultimo fondamento linguistico di ogni tristezza e (dal punto di vista della cosa) di ogni ammutolire. L'iperdenominazione come essenza linguistica della tristezza rinvia a un altro aspetto notevole della lingua: alla sopra o eccessiva determinatezza che vige nel tragico rapporto fra le lingue degli uomini parlanti.

C'è una lingua della scultura, della pittura, della poesia. Come la lingua della poesia è fondata - anche se non solo, tuttavia pur sempre - nella lingua nominale dell'uomo, così si può benissimo pensare che la lingua della scultura o della pittura sia fondata in certe specie di lingue delle cose, e che abbia luogo, in esse, una traduzione della lingua delle cose in una lingua infinitamente superiore, ma tuttavia forse della stessa sfera. Si tratta qui di lingue innominali, inacustiche, di lingue del materiale; dove bisogna pensare all'affinità materiale delle cose nella loro comunicazione.

Del resto la comunicazione delle cose è certamente di un tal genere di affinità che abbraccia il mondo intero come un tutto indiviso.

Per la conoscenza delle forme artistiche vale il tentativo di concepirle tutte come lingue e di cercare il loro rapporto con lingue naturali. Un esempio che si offre subito, poiché è tratto dalla sfera acustica, è l'affinità del canto con la lingua degli uccelli. D'altra parte è certo che la lingua dell'arte si lascia intendere solo in stretto rapporto con la teoria dei segni. Senza la quale ogni filosofia del linguaggio rimane al tutto frammentaria, poiché il rapporto fra lingua e segno (di cui quello fra lingua umana e scrittura costituisce solo un esempio particolarissimo) è originario e fondamentale.

Ciò dà modo di definire un altro contrasto che percorre l'intero campo della lingua e presenta importanti rapporti con quello di cui si è detto fra lingua in senso stretto e segno, ma non coincide affatto semplicemente con esso. Poiché la lingua non è mai soltanto comunicazione del comunicabile, ma anche simbolo del non-comunicabile. Questo lato simbolico del linguaggio è collegato al suo rapporto al segno, ma si estende ad esempio, per certi aspetti, anche al nome e al giudizio. Questi hanno non solo una funzione comunicante, ma anche, con ogni probabilità, una funzione simbolica in stretto rapporto con essa - a cui qui, almeno espressamente, non abbiamo accennato.

Rimane così, dopo queste considerazioni, un concetto depurato di lingua, per quanto imperfetto possa essere ancora. La lingua di un essere è il medio in cui si comunica il suo essere spirituale. Il fiume ininterrotto di questa comunicazione scorre attraverso tutta la natura, dall'infimo esistente fino all'uomo e dall'uomo a Dio. L'uomo si comunica a Dio mediante il nome che dà alla natura e ai suoi simili

(nel nome proprio), e alla natura dà il nome secondo la comunicazione che ne riceve, poiché anche l'intera natura è traversata da una lingua muta e senza nome, residuo del verbo creatore di Dio, che si è conservato nell'uomo come nome conoscente e - sopra l'uomo - come sentenza giudicante. La lingua della natura si può paragonare a una parola d'ordine segreta che ogni posto trasmette all'altro nella sua propria lingua, ma il contenuto del motto è la lingua del posto stesso. Ogni lingua superiore è traduzione dell'inferiore finché si dispiega, nell'ultima chiarezza, la parola di Dio, che è l'unità di questo movimento linguistico.

SULLA FACOLTÀ MIMETICA

La natura produce somiglianze. Basta pensare al mimetismo animale. Ma la più alta capacità di produrre somiglianze è propria dell'uomo. Il dono di scorgere somiglianze, che egli possiede, non è che un resto rudimentale dell'obbligo un tempo schiacciante di assimilarsi e condursi in conformità. Egli non possiede, forse, alcuna funzione superiore che non sia condizionata in modo decisivo dalla facoltà mimetica.

Ma questa facoltà ha una storia, e in senso filogenetico come in senso ontogenetico. Per quanto riguarda questo secondo, la sua scuola è per molti rispetti il gioco. Il gioco infantile è tutto pervaso da condotte mimetiche, e il loro campo non è affatto limitato a ciò che un uomo imita dall'altro. Il bambino non gioca solo a «fare» il commerciante o il maestro, ma anche il mulino a vento e il treno. Quale utile trae propriamente da questa educazione della facoltà mimetica?

La risposta presuppone la comprensione del significato filogenetico della facoltà mimetica. Dove non basta pensare a ciò che intendiamo oggi col concetto di somiglianza. E' noto che l'ambito vitale che appariva un tempo governato dalla legge della somiglianza era quanto mai esteso: essa regnava nel microcosmo come nel macrocosmo. Ma quelle corrispondenze naturali acquistano tutto il loro peso solo quando si conosca che esse sono, nella loro totalità, stimolanti e reattivi della facoltà mimetica che risponde loro nell'uomo. Dove bisogna tener presente che né le forze mimetiche, né gli oggetti mimetici, sono rimasti gli stessi nel corso dei millenni. Bisogna invece supporre che la facoltà di produrre somiglianze - per esempio nelle danze, la cui più antica funzione è appunto questa -, e quindi anche quella di riconoscerle, si è trasformata nel corso della storia.

La direzione di questo mutamento sembra determinata da un crescente indebolimento della facoltà mimetica. Poiché è evidente che il mondo percettivo dell'uomo moderno non contiene più che scarsi relitti di quelle corrispondenze e analogie magiche che erano familiari ai popoli antichi. Il problema è se si tratta qui della decadenza di questa facoltà oppure della sua trasformazione. A proposito della direzione in cui questa potrebbe aver luogo, qualcosa si può inferire, benché indirettamente, dall'astrologia.

Bisogna tener conto del fatto che, in tempi più antichi, fra i

processi considerati imitabili dovevano rientrare anche quelli celesti. Nelle danze, in altre operazioni culturali, si poteva produrre un'imitazione e utilizzare una somiglianza del genere. E se il genio mimetico era veramente una forza determinante della vita degli antichi, non è difficile immaginare che il neonato doveva essere concepito nel pieno possesso di questa facoltà e, in particolare, in uno stato di perfetta adeguazione alla configurazione attuale del cosmo.

Il richiamo all'astrologia può fornire una prima indicazione di ciò che bisogna intendere col concetto di somiglianza immateriale. E' vero che nella nostra realtà non esiste più ciò che consentiva, un tempo, di parlare di questa somiglianza e, soprattutto, di evocarla. Ma anche noi abbiamo un canone che può aiutarci a chiarire, al meno in parte, il concetto di somiglianza immateriale. E questo canone è la lingua.

Un certo influsso sulla lingua è stato riconosciuto, da sempre, alla facoltà mimetica. Ma ciò è accaduto senza sistema: senza che si pensasse con ciò a una più remota importanza, o, tanto meno, storia, della facoltà mimetica. E soprattutto queste considerazioni sono rimaste strettamente limitate al campo normale, sensibile della somiglianza. Resta che si è dato un posto, col nome di onomatopea, al comportamento imitativo nella formazione del linguaggio. E se la lingua, com'è ovvio, non è un sistema convenuto di segni, occorrerà sempre rifarsi ad idee che si presentano, nella loro forma più rudimentale, come spiegazioni onomatopeiche. Si tratta di vedere se esse possono essere sviluppate e adeguate a una comprensione più profonda.

«Ogni parola, e tutta la lingua, - si è detto, - è onomatopeica». E' difficile precisare anche solo il programma che potrebbe essere implicito in questa proposizione. Il concetto di somiglianza immateriale fornisce tuttavia alcuni spunti. Ordinando, cioè, parole di diverse lingue che significano la stessa cosa, intorno a quel significato come al loro centro, bisognerebbe indagare come esse tutte - che posso no spesso non avere fra loro alcuna somiglianza - sono simili a quel significato nel loro centro. Ma questa specie di somiglianza non va illustrata solo sui rapporti fra parole per la stessa cosa nelle diverse lingue. Come in generale l'indagine non può limitarsi alla parola detta. Essa ha invece altrettanto a che fare con la parola scritta. Dove è sintomatico che questa in molti casi, forse, in modo più pregnante di quella parlata - chiarisce, col rapporto della sua forma scritta all'oggetto significato, la natura della somiglianza immateriale. In breve, è la somiglianza immateriale che fonda le tensioni non solo fra il detto e l'inteso, ma anche fra lo scritto e l'inteso, e altresì fra il detto e lo scritto.

La grafologia ha insegnato a scoprire, nelle scritture, immagini che vi nasconde l'inconscio di chi scrive. Bisogna pensare che il processo

mimetico che si esprime così nell'attività dello scrivente fosse della massima importanza per lo scrivere nei tempi remotissimi in cui sorse la scrittura. La scrittura è divenuta così, insieme alla lingua, un archivio di somiglianze non-sensibili, di corrispondenze immateriali.

Ma questo lato della lingua come della scrittura non corre isolato accanto all'altro, e cioè a quello semiotico. Tutto ciò che è mimetico nel linguaggio può invece - come la fiamma - rivelarsi solo in una sorta di sostegno. Questo sostegno è l'elemento semiotico. Così il nesso significativo delle parole e delle proposizioni è il portatore in cui solo, in un baleno, si accende la somiglianza. Poiché la sua produzione da parte dell'uomo - come la percezione che egli ne ha - è affidata, in molti casi, e soprattutto nei più importanti, a un baleno. Essa guizza via. Non è improbabile che la rapidità dello scrivere e del leggere rafforzi la fusione del semiotico e del mimetico nell'ambito della lingua.

«Leggere ciò che non è mai stato scritto». Questa lettura è la più antica: quella anteriore a ogni lingua - dalle viscere delle stelle o dalle danze. Più tardi si affermarono anelli intermedi di una nuova lettura, rune e geroglifici. E' logico supporre che furono queste le fasi attraverso le quali quella facoltà mimetica che era stata il fondamento della prassi occulta fece il suo ingresso nella scrittura e nella lingua. Così la lingua sarebbe lo stadio supremo del comportamento mimetico e il più perfetto archivio di somiglianze immateriali: un mezzo in cui emigrarono senza residui le più antiche forze di produzione e ricezione mimetica, fino a liquidare quelle della magia.

1.

Si dice che ci fosse un automa costruito in modo tale da rispondere, ad ogni mossa di un giocatore di scacchi, con una contromossa che gli assicurava la vittoria¹. Un fantoccio in veste da turco, con una pipa in bocca, sedeva di fronte alla scacchiera, poggiata su un'ampia tavola. Un sistema di specchi suscitava l'illusione che questa tavola fosse trasparente da tutte le parti. In realtà c'era accoccolato un nano gobbo, che era un asso nel gioco degli scacchi e che guidava per mezzo di fili la mano del burattino. Qualcosa di simile a questo apparecchio si può immaginare nella filosofia. Vincere deve sempre il fantoccio chiamato «materialismo storico». Esso può farcela senz'altro con chiunque se prende al suo servizio la teologia, che oggi, com'è noto, è piccola e brutta, e che non deve farsi scorgere da nessuno.

2.

«Una delle caratteristiche più notevoli dell'animo umano, - scrive Lotze, - è, fra tanto egoismo nei particolari, la generale mancanza di invidia del presente verso il proprio futuro». La riflessione porta a concludere che l'idea di felicità che possiamo coltivare è tutta tinta del tempo a cui ci ha assegnato, una volta per tutte, il corso della nostra vita. Una gioia che potrebbe suscitare la nostra invidia, è solo nell'aria che abbiamo respirato, fra persone a cui avremmo potuto rivolgerci, con donne che avrebbero potuto farci dono di sé. Nell'idea di felicità, in altre parole, vibra indissolubilmente l'idea di redenzione. Lo stesso vale per la rappresentazione del passato, che è il compito della storia. Il passato reca seco un indice temporale che lo rimanda alla redenzione. C'è un'intesa segreta fra le generazioni passate e la nostra. Noi siamo stati attesi sulla terra. A noi, come ad ogni generazione che ci ha preceduto, è stata data in dote una "debole" forza messianica, su

cui il passato ha un diritto. Questa esigenza non si lascia soddisfare facilmente. Il materialista storico lo sa.

3.

Il cronista che enumera gli avvenimenti senza distinguere tra i piccoli e i grandi, tiene conto della verità che nulla di ciò che si è verificato va dato perduto per la storia. Certo, solo all'umanità redenta tocca interamente il suo passato. Vale a dire che solo per l'umanità redenta il passato è citabile in ognuno dei suoi momenti. Ognuno dei suoi attimi vissuti diventa una «citation à l'ordre du jour» - e questo giorno è il giorno finale².

4.

"Cercate dapprima cibo e vestimento; e il regno di Dio vi arriverà da solo".

HEGEL, 1807.

La lotta di classe, che è sempre davanti agli occhi dello storico educato su Marx, è una lotta per le cose rozze e materiali, senza le quali non esistono quelle più fini e spirituali. Ma queste ultime sono presenti, nella lotta di classe, in altra forma che non sia la semplice immagine di una preda destinata al vincitore. Esse vivono, in questa lotta, come fiducia, coraggio, umore, astuzia, impassibilità, e agiscono retroattivamente nella lontananza dei tempi. Esse rimetteranno in questione ogni vittoria che sia toccata nel tempo ai dominatori. Come i fiori volgono il capo verso il sole, così, in forza di un eliotropismo segreto, tutto ciò che è stato tende a volgersi verso il sole che sta salendo nel cielo della storia. Di questa trasformazione, meno appariscente di ogni altra, deve intendersi il materialista storico.

5.

La vera immagine del passato passa di sfuggita. Solo nell'immagine, che balena una volta per tutte nell'attimo della sua conoscibilità, si lascia fissare il passato. «La verità non può scappare» - questo motto, che è di Gottfried Keller, segna esattamente il punto,

nella concezione storicistica della storia³, in cui essa è spezzata dal materialismo storico. Poiché è un'immagine irrevocabile del passato che rischia di svanire ad ogni presente che non si riconosca significato, indicato in esso. (La lieta novella che lo storico del passato porta senza respiro, viene da un a bocca che forse, già nel momento in cui si apre, parla nel vuoto).

6.

Articolare storicamente il passato non significa conoscerlo «come propriamente è stato»⁴. Significa impadronirsi di un ricordo come esso balena nell'istante di un pericolo. Per il materialismo storico si tratta di fissare l'immagine del passato come essa si presenta improvvisamente al soggetto storico nel momento del pericolo. Il pericolo sovrasta tanto il patrimonio della tradizione quanto coloro che lo ricevono. Esso è lo stesso per entrambi: di ridursi a strumento della classe dominante. In ogni epoca bisogna cercare di strappare la tradizione al conformismo che è in procinto di sopraffarla. Il Messia non viene solo come redentore, ma come vincitore dell'Anticristo. Solo "quello" storico ha il dono di accendere nel passato la favilla della speranza, che è penetrato dall'idea che "anche i morti" non saranno al sicuro dal nemico, se egli vince. E questo nemico non ha smesso di vincere.

7.

"Bedenkt das Dunkel und die grosse Kälte in diesem Tale das von
Jammer schallt"⁵.
BRECHT, "Die Dreigroschenoper".

Fustel de Coulanges raccomanda allo storico che voglia rivivere un'epoca di cacciarsi di mente tutto ciò che sa del corso successivo della storia. Non si potrebbe definire meglio il procedimento con cui il materialismo storico ha rotto i ponti. E' un procedimento di immedesimazione. La sua origine è la pigrizia del cuore, l'"acedia", che dispera di impadronirsi dell'immagine storica autentica, balenante per un attimo. Essa era considerata, dai teologi del Medioevo, come il fondamento ultimo della tristezza. Flaubert, che ne aveva fatto la conoscenza, scriveva: «Peu de gens devineront combien il a fallu être

triste pour ressusciter Carthage». La natura di questa tristezza si chiarisce se ci si chiede in chi propriamente «si immedesima» lo storico dello storicismo. La risposta suona inevitabilmente: nel vincitore. Ma i padroni di ogni volta sono gli eredi di tutti quelli che hanno vinto. L'immedesimazione nel vincitore torna quindi ogni volta di vantaggio ai padroni del momento. Con ciò si è detto abbastanza per il materialista storico. Chiunque ha riportato fino ad oggi la vittoria, partecipa al corteo trionfale in cui i dominatori di oggi passano sopra quelli che oggi giacciono a terra. La preda, come si è sempre usato, è trascinata nel trionfo. Essa è designata con l'espressione «patrimonio culturale». Esso dovrà avere, nel materialista storico, un osservatore distaccato. Poiché tutto il patrimonio culturale che egli abbraccia con lo sguardo ha immancabilmente un'origine a cui non può pensare senza orrore. Esso deve la propria esistenza non solo alla fatica dei grandi geni che lo hanno creato, ma anche alla schiavitù senza nome dei loro contemporanei. Non è mai documento di cultura senza essere, nello stesso tempo, documento di barbarie. E come, in sé, non è immune dalla barbarie, non lo è nemmeno il processo della tradizione per cui è passato dall'uno all'altro. Il materialista storico si distanzia quindi da essa nella misura del possibile. Egli considera come suo compito passare a contrappelo la storia.

8.

La tradizione degli oppressi ci insegna che lo «stato di emergenza» in cui viviamo è la regola. Dobbiamo giungere a un concetto di storia che corrisponda a questo fatto. Avremo allora di fronte, come nostro compito, la creazione del "vero" stato di emergenza; e ciò migliorerà la nostra posizione nella lotta contro il fascismo. La sua fortuna consiste, non da ultimo, in ciò che i suoi avversari lo combattono in nome del progresso come di una legge storica. Lo stupore perché le cose che viviamo sono «ancora» possibili nel ventesimo secolo è tutt'altro che filosofico. Non è all'inizio di nessuna conoscenza, se non di quella che l'idea di storia da cui proviene non sta più in piedi.

9.

"Mein Flügel ist zum Schwung bereit,

ich kehre gern zurück,
denn blieb ich auch lebendige Zeit,
ich hatte wenig Glück"⁶.
GERHARD SCHOLEM,
"Gruss vom Angelus".

C'è un quadro di Klee che s'intitola "Angelus Novus". Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta.

10.

Gli oggetti che la regola dei conventi dava in meditazione ai fratelli, avevano il compito di distoglierli dal mondo e dalle sue faccende. Il pensiero che svolgiamo qui nasce da una determinazione analoga. Esso si propone, nel momento che i politici in cui avevano sperato gli avversari del fascismo giacciono a terra e ribadiscono la disfatta col tradimento della loro causa, di liberare l'infante politico mondiale dalle pastoie in cui lo hanno avviluppato. La considerazione muove dal fatto che la cieca fede nel progresso di quei politici, la loro fiducia nella loro «base di massa», e infine il loro servile inquadramento in un apparato in controllabile, non erano che tre aspetti della stessa cosa. Essa cerca di dare l'idea di quanto deve costare, al nostro pensiero abituale, una concezione della storia che eviti ogni complicità con quella a cui quei politici continuano ad attenersi.

11.

Il conformismo, che è sempre stato di casa nella socialdemocrazia, non riguarda solo la sua tattica politica, ma anche le sue idee economiche. Ed è una delle cause del suo sfacelo successivo. Nulla ha

corrotto la classe operaia tedesca come l'opinione di nuotare con la corrente. Lo sviluppo tecnico era il filo della corrente con cui credeva di nuotare. Di qui c'era solo un passo all'illusione che il lavoro di fabbrica, trovandosi nella direzione del progresso tecnico, fosse già un'azione politica. La vecchia morale protestante del lavoro celebrava la sua resurrezione - in forma secolarizzata - fra gli operai tedeschi. Il programma di Gotha reca già tracce di questa confusione. Esso definisce il lavoro come «la fonte di ogni ricchezza e di ogni cultura». Allarmato, Marx ribatté che l'uomo che non possiede altra proprietà che la sua forza-lavoro, «non può non essere lo schiavo degli altri uomini che si sono resi proprietari». Ciononostante la confusione continua a diffondersi, e poco dopo Josef Dietzgen proclama: «Il lavoro è il messia del tempo nuovo. Nel... miglioramento... del lavoro... consiste la ricchezza, che potrà fare ciò che nessun redentore ha compiuto». Questo concetto della natura del lavoro, proprio del marxismo volgare, non si ferma troppo sulla questione dell'effetto che il prodotto del lavoro ha sui lavoratori finché essi non possono disporne. Esso non vuol vedere che i progressi del dominio della natura, e non i regressi della società; e mostra già i tratti tecnocratici che appariranno più tardi nel fascismo. Fra cui c'è anche un concetto di natura che si allontana funestamente da quello delle utopie socialiste anteriori al '48. Il lavoro, come è ormai concepito, si risolve nello sfruttamento della natura, che viene opposto - con ingenuo compiacimento - a quello del proletariato. Paragonate a questa concezione positivista, le fantasticherie che hanno tanto contribuito a far ridere di Fourier, rivelano un senso meravigliosamente sano. Secondo Fourier, il lavoro sociale ben ordinato avrebbe avuto per effetto che quattro lune avrebbero illuminato la notte terrestre, che il ghiaccio si sarebbe ritirato dai poli, che l'acqua del mare non avrebbe più saputo di sale, e che gli animali feroci sarebbero entrati al servizio degli uomini. Tutto ciò illustra un lavoro che, lungi dallo sfruttare la natura, è in grado di sgravarla dalle creature che dormono latenti nel suo grembo. Al concetto corrotto del lavoro appartiene come suo complemento la natura che, per dirla con Dietzgen, «esiste gratuitamente».

12.

"Noi abbiamo bisogno della storia, ma
ne abbiamo bisogno altrimenti che il fannullone
viziato nei giardini del sapere".
NIETZSCHE, *"Vom Nutzen und Nachteil*

Il soggetto della conoscenza storica è la classe stessa oppressa che combatte. In Marx essa appare come l'ultima classe schiava, come la classe vendicatrice, che porta a termine l'opera della liberazione in nome di generazioni di vinti. Questa coscienza, che è tornata ad affermarsi per breve tempo nella Lega di Spartaco, è sempre stata ostica alla socialdemocrazia. Nel corso di trent'anni essa è riuscita ad estinguere quasi completamente il nome di un Blanqui, che ha fatto tremare col suo timbro metallico il secolo precedente. Essa si compiaceva di assegnare alla classe operaia la parte di redentrica delle generazioni future. E così le spezza va il nerbo migliore della sua forza. La classe disapprese, a questa scuola, sia l'odio che la volontà di sacrificio. Poiché entrambi si alimentano all'immagine degli avi asserviti, e non all'ideale dei liberi nipoti.

13.

"Forse che la nostra causa non diventa
ogni giorno più chiara, e il popolo ogni
giorno più saggio?"

WILHELM DIETZGEN,
*"Die Religion
der Sozialdemokratie".*

La teoria socialdemocratica, e più ancora la prassi, era determinata da un concetto di progresso che non si atteneva alla realtà, ma presentava un'istanza dogmatica. Il progresso, come si delineava nel pensiero dei socialdemocratici era, anzitutto, un progresso dell'umanità stessa (e non solo delle sue capacità e conoscenze). Era, in secondo luogo, un progresso interminabile (corrispondente a una perfettibilità infinita dell'umanità). Ed era, in terzo luogo, essenzialmente incessante (tale da percorrere spontaneamente una linea retta o spirale). Ciascuno di questi predicati è controverso, e da ciascuno potrebbe prendere le mosse la critica. Ma essa, se si vuol fare sul serio, deve risalire oltre questi predicati e rivolgersi a qualcosa di comune a essi tutti. La concezione di un progresso del genere umano nella storia è inseparabile da quella del processo della storia stessa come per corrente un tempo omogeneo e vuoto. La critica dell'idea di questo processo deve costituire la base della critica dell'idea del progresso come tale.

14.

"L'origine è la meta".

KARL KRAUS,

"Worte in Versen I".

La storia è oggetto di una costruzione il cui luogo non è il tempo omogeneo e vuoto, ma quello pieno di «attualità»⁷. Così, per Robespierre, la Roma antica era un passato carico di attualità, che egli faceva schizzare dalla continuità della storia. La Rivoluzione francese s'intendeva come una Roma ritornata. Essa richiama va l'antica Roma esattamente come la moda richiama in vita un costume d'altri tempi. La moda ha il senso dell'attuale, dovunque esso viva nella selva del passato. Essa è un balzo di tigre nel passato. Ma questo balzo ha luogo in un'arena dove comanda la classe dominante. Lo stesso balzo, sotto il cielo libero della storia, è quello dialettico, come Marx ha inteso la rivoluzione.

15.

La coscienza di far saltare il "continuum" della storia è propria delle classi rivoluzionarie nell'attimo della loro azione. La grande rivoluzione ha introdotto un nuovo calendario. Il giorno in cui ha inizio un calendario funge da acceleratore storico. Ed è in fondo lo stesso giorno che ritorna sempre nella forma dei giorni festivi, che sono i giorni del ricordo. I calendari non misurano il tempo come orologi. Essi sono monumenti di una coscienza storica di cui in Europa, da cento anni a questa parte, sembrano essersi perdute le tracce. Ancora nella Rivoluzione di Luglio si è verificato un episodio in cui si è affermata questa coscienza. Quando scese la sera del primo giorno di battaglia, avvenne che in molti luoghi di Parigi, indipendentemente e nello stesso tempo, si sparasse contro gli orologi delle torri. Un testimone oculare, che deve forse la sua divinazione alla rima, scrisse allora: «Qui le croirait! on dit, qu'irrités contre l'heure / De nouveaux Josués au pied de chaque tour / Tiraient sur les cadrans pour arroter le jour».

16.

Al concetto di un presente che non è passaggio, ma in bilico nel tempo ed immobile, il materialista storico non può rinunciare. Poiché questo concetto definisce appunto il presente in cui egli per suo conto scrive storia. Lo storicismo postula un'immagine «eterna» del passato, il materialista storico un'esperienza unica con esso. Egli lascia che altri sprechino le proprie forze con la meretrice «C'era una volta» nel bordello dello storicismo. Egli rimane signore delle sue forze: uomo abbastanza per far saltare il "continuum" della storia.

17.

Lo storicismo culmina in linea di diritto nella «storia universale»⁸. Da cui la storiografia materialistica si differenzia - dal punto di vista metodico - forse più nettamente che da ogni altra. La prima non ha un'armatura teoretica. Il suo procedimento è quello dell'addizione; essa fornisce una massa di fatti per riempire il tempo omogeneo e vuoto. Alla base della storiografia materialistica è invece un principio costruttivo. Al pensiero non appartiene solo il movimento delle idee, ma anche il loro arresto. Quando il pensiero si arresta di colpo in una costellazione carica di tensioni, le impartisce un urto per cui esso si cristallizza in una monade. Il materialista storico affronta un oggetto storico unicamente e solo dove esso gli si presenta come monade. In questa struttura egli riconosce il segno di un arresto messianico dell'accadere o, detto altrimenti, di una "chance" rivoluzionaria nella lotta per il passato oppresso. Egli la coglie per far saltare un'epoca determinata dal corso omogeneo della storia; come per far saltare una determinata vita dall'epoca, una determinata opera dall'opera complessiva. Il risultato del suo procedere è che nell'opera è conservata e soppressa l'opera complessiva, nell'opera complessiva l'epoca e nell'epoca l'intero decorso della storia. Il frutto nutriente dello storicamente compreso ha dentro di sé il tempo, come il seme prezioso ma privo di sapore.

18.

«I cinque scarsi decenni⁹ dell'homo sapiens», - dice un biologo moderno, - rappresentano, in rapporto alla storia della vita organica

sulla terra, qualcosa come due secondi al termine di una giornata di ventiquattr'ore. La storia infine dell'umanità civilizzata occuperebbe, riportata su questa scala, un quinto dell'ultimo secondo dell'ultima ora». Il tempo attuale¹⁰, che, come modello del tempo messianico, riassume in una grandiosa abbreviazione la storia dell'intera umanità, coincide esattamente con la parte che la storia dell'umanità occupa nell'universo.

a) Lo storicismo si accontenta di stabilire un nesso causale fra momenti diversi della storia. Ma nessun fatto, perché causa, è già perciò storico. Lo diventerà solo dopo, postumamente, in seguito a fatti che possono esserne divisi da millenni. Lo storico che muove da questa constatazione cessa di lasciarsi scorrere fra le dita la successione dei fatti come un rosario. Coglie la costellazione in cui la sua propria epoca è entrata con un'epoca anteriore affatto determinata. E fonda così un concetto del presente come del «tempo attuale», in cui sono sparse schegge di quello messianico.

b) E' certo che il tempo non era appreso dagli indovini, che cercavano di estrarne ciò che si cela nel suo grembo, come omogeneo né come vuoto. Chi tenga presente questo, può forse giungere a farsi un'idea del modo in cui il passato era appreso nella memoria: e cioè nello stesso. E' noto che agli ebrei era vietato investigare il futuro. La "thorà" e la preghiera li istruiscono invece nella memoria. Ciò li liberava dal fascino del futuro, a cui soggiacciono quelli che cercano informazioni presso gli indovini. Ma non per questo il futuro diventò per gli ebrei un tempo omogeneo e vuoto. Poiché ogni secondo, in esso, era la piccola porta da cui poteva entrare il Messia.

Baudelaire a Parigi

1.

Baudelaire contava su lettori che la lettura della lirica mette in difficoltà. A questi lettori si rivolge il poema introduttivo delle "*Fleurs du mal*". La loro forza di volontà, e quindi anche di concentrazione, non arriva molto lontano; essi preferiscono i piaceri sensibili, e conoscono bene lo "spleen", che annulla l'interesse e la ricettività. Stupisce incontrare un lirico che si rivolge a questo pubblico, il più ingrato di tutti. Una spiegazione si affaccia subito. Baudelaire voleva essere compreso: egli dedica il libro a coloro che gli assomigliano. La poesia al lettore termina con l'apostrofe: «Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère!» Ma il rapporto si rivela più fecondo di conseguenze se s'inverte la formulazione dicendo: Baudelaire ha scritto un libro che aveva a priori scarse prospettive di successo immediato. Egli contava su un tipo di lettore come lo descrive il poema introduttivo. E si sarebbe visto che il suo calcolo era stato lungimirante. Il lettore a cui si rivolgeva gli sarebbe stato fornito dall'epoca seguente. Che questa sia la situazione, che, in altri termini, le condizioni per l'accoglienza di poesie liriche siano divenute più infauste, è provato, fra l'altro, da tre fatti. Anzitutto il lirico non è più considerato come il poeta in sé. Non è più il «vate», com'era ancora Lamartine; è entrato in un genere. (Verlaine rende questa specializzazione tangibile; Rimbaud è già un esoterico, che tiene il pubblico - "ex officio" - lontano dalla propria opera). Secondo fatto: un successo di massa di poesie liriche non ha più avuto luogo dopo Baudelaire. (Ancora la lirica di Hugo ebbe, al suo apparire, una vasta risonanza. In Germania la linea di confine è segnata dal "*Buch der Lieder*"). Ciò implica anche un terzo elemento: il pubblico è divenuto più freddo anche verso la poesia lirica che gli era già nota dal passato. Lo spazio di tempo in questione si può datare suppergiù dalla metà del secolo scorso. Nel corso dello stesso periodo la fama delle "*Fleurs du mal*" si è estesa senza interruzione. Il libro che aveva contato sui lettori più estranei, e che, all'inizio, ne aveva trovati ben pochi

propizi, è divenuto, nel corso dei decenni, un classico; e anche uno dei più ristampati.

Se le condizioni della ricezione di poesie liriche sono divenute più infauste, è naturale supporre che la poesia lirica conservi solo eccezionalmente il contatto con l'esperienza dei lettori. Ciò potrebbe essere perché questa esperienza si è trasformata nella sua struttura. Questo spunto sarà forse approvato, ma ci troveremo tanto più imbarazzati a definire ciò che si è trasformato in essa. In questa situazione dovremo rivolgerci alla filosofia, dove troveremo un fatto sintomatico. Dalla fine del secolo scorso, essa ha compiuto una serie di tentativi per impossessarsi della «vera» esperienza, in contrasto con quella che si deposita nella vita regolata e denaturata delle masse civilizzate. Si usa raccogliere questi tentativi sotto il concetto di filosofia della vita. Essi non muovono, naturalmente, dalla vita dell'uomo in società, ma si richiamano alla poesia, o meglio ancora alla natura, e alla fine, di preferenza, all'epoca mitica. L'opera di Dilthey "L'esperienza vissuta e la poesia"¹ è uno dei primi tentativi della serie; che finisce con Klages e con Jung, che si è votato al fascismo. Come un monumento di gran lunga eminente, spicca su questa letteratura l'opera giovanile di Bergson, "Matière et mémoire": che serba, più delle altre, rapporti con l'indagine esatta. Essa è orientata sul modello della biologia. Già il titolo dice che essa considera la struttura della memoria come decisiva per la struttura filosofica dell'esperienza. In realtà l'esperienza è un fatto di tradizione, nella vita collettiva come in quella privata. Essa non consiste tanto di singoli eventi esattamente fissati nel ricordo quanto di dati accumulati, spesso inconsapevoli, che confluiscono nella memoria. Ma Bergson non si propone affatto di specificare storicamente la memoria; e respinge, anzi, ogni determinazione storica dell'esperienza. Con ciò egli evita, anzitutto ed essenzialmente, di doversi avvicinare a quell'esperienza da cui è sorta la sua stessa filosofia, o contro la quale, piuttosto, essa è stata mobilitata: che è quella ostile, accecante, dell'epoca della grande industria. All'occhio che si chiude di fronte a questa esperienza si affaccia un'esperienza di tipo complementare, come la sua imitazione per così dire spontanea. La filosofia di Bergson è un tentativo di specificare e fissare questa imitazione. Essa rimanda quindi, indirettamente, all'esperienza che si affaccia direttamente a Baudelaire nella figura del suo «lettore».

"*Matière et mémoire*" definisce il carattere dell'esperienza nella "*durée*" in modo che il lettore deve finire per dirsi: solo il poeta può essere il soggetto adeguato di un'esperienza consimile. Ed è stato infatti un poeta a mettere alla prova la teoria bergsoniana dell'esperienza. Si può considerare l'opera di Proust, "*A la recherche du temps perdu*", come il tentativo di produrre artificialmente, nelle condizioni sociali odierne, l'esperienza come intesa da Bergson. (Poiché sulla sua genesi spontanea sarà sempre più difficile contare). Proust, del resto, non si sottrae, nella sua opera, alla discussione di questo problema. Egli introduce, anzi, un momento nuovo, che contiene una critica immanente a Bergson. Questi non trascurava di sottolineare l'antagonismo fra la "*vita activa*" e la particolare "*vita contemplativa*" che è dischiusa dalla memoria. Sembra però, in Bergson, che il fatto di volgersi all'attualizzazione intuitiva del flusso vitale sia una questione di libera scelta. La diversa convinzione di Proust si preannuncia già nella terminologia.

La "*mémoire pure*" della teoria bergsoniana diventa in lui "*mémoire involontaire*". Fin dall'inizio Proust confronta questa memoria involontaria con quella volontaria, che è a disposizione dell'intelligenza. Alle prime pagine della grande opera è affidato il compito di chiarire questo rapporto. Nella riflessione che introduce il termine Proust parla della povertà con cui si era offerta al suo ricordo, per molti anni, la città di Combray, dove pure aveva trascorso una parte della sua infanzia. Prima che il gusto della "*madeleine*" (un biscotto), su cui ritorna quindi sovente, lo ritrasferisse un pomeriggio negli antichi tempi, egli era stato limitato a ciò che gli aveva fornito una memoria pronta a rispondere all'appello dell'attenzione. Essa è la "*mémoire volontaire*", il ricordo volontario, di cui si può dire che le informazioni che ci dà sul passato non conservano nulla di esso. «Lo stesso vale per il nostro passato. Vanamente cerchiamo di rievocarlo; tutti gli sforzi del nostro intelletto sono inutili». Per cui Proust non esita ad affermare, in conclusione, che il passato è «al di fuori del suo potere e della sua portata, in qualche oggetto materiale (o nella sensazione che questo oggetto provoca in noi), che ignoriamo quale possa essere. Che noi incontriamo questo oggetto prima di morire o che non lo incontriamo mai, dipende solo dal caso».

E' affidato, secondo Proust, al caso che il singolo acquisti un'immagine di se stesso, che diventi signore della propria esperienza. Dipendere, in una cosa simile, dal caso, è qualcosa di tutt'altro che naturale. Gli interessi interiori dell'uomo non hanno già per natura questo carattere irrimediabilmente privato; ma lo acquistano solo quando diminuisce, per gli interessi esterni, la possibilità di essere incorporati alla sua esperienza. Il giornale è uno dei tanti segni di questa diminuzione. Se la stampa si proponesse di far sì che il lettore

possa appropriarsi delle sue informazioni come di una parte della sua esperienza, mancherebbe interamente il suo scopo. Ma il suo intento è proprio l'opposto, ed essa lo raggiunge. E' quello di escludere rigorosamente gli eventi dall'ambito in cui potrebbero colpire l'esperienza del lettore. I principi dell'informazione giornalistica (novità, brevità, intelligibilità, e, soprattutto, mancanza di ogni connessione fra le singole notizie) contribuiscono a questo effetto non meno dell'impaginazione e della forma linguistica. (Karl Kraus ha mostrato infaticabilmente come e fino a che punto l'uso linguistico dei giornali paralizzi l'immaginazione dei lettori). La rigida esclusione dell'informazione dall'esperienza dipende anche dal fatto che essa non entra nella «tradizione». I giornali appaiono in forti tirature. Nessun lettore ha più facilmente qualcosa da poter raccontare all'altro. C'è una specie di concorrenza storica fra le varie forme di comunicazione. Nel sostituirsi dell'informazione alla più antica relazione, e della «sensazione» all'informazione, si rispecchia l'atrofia progressiva dell'esperienza. Tutte queste forme si distaccano, a loro volta, dalla narrazione, che è una delle forme più antiche di comunicazione. Essa non mira, come l'informazione, a comunicare il puro in-sé dell'accaduto, ma lo cala nella vita del relatore, per farne dono agli ascoltatori come esperienza. Così vi resta il segno del narratore, come quello della mano del vasaio sulla coppa d'argilla.

L'opera in otto tomi di Proust dà un'idea delle operazioni necessarie per restaurare al presente la figura del narratore. Proust ha affrontato l'impresa con grandiosa coerenza. Egli si è imbattuto così, fin dall'inizio, nel compito elementare di riferire della propria infanzia; e ne ha misurato tutta la difficoltà nell'atto di presentare come effetto del "caso" se la sua soluzione sia anche solo possibile. Nel corso di queste riflessioni egli foggia l'espressione "mémoire involontaire", che reca i segni della situazione in cui è stata creata. Essa appartiene al repertorio della persona privata isolata in tutti i sensi. Dove c'è esperienza nel senso proprio del termine, determinati contenuti del passato individuale entrano in congiunzione, nella memoria, con quelli del passato collettivo. I culti coi loro cerimoniali, con le loro feste (di cui forse non si parla mai in Proust), realizzavano di continuo la fusione fra questi due materiali della memoria. Essi provocavano il ricordo in epoche determinate e restavano occasioni e appigli di esso durante tutta la vita. Ricordo volontario e involontario perdono così la loro esclusività reciproca.

Alla ricerca di una definizione più concreta di ciò che appare come sottoprodotto della teoria bergsoniana nella "*mémoire de l'intelligence*" di Proust, conviene risalire a Freud. Nel 1921 appariva il saggio "*Al di là del principio del piacere*", che stabilisce una correlazione fra la memoria (nel senso della "*mémoire involontaire*") e la coscienza. Essa si presenta come un'ipotesi. Le riflessioni seguenti, che si richiamano ad essa, non si propongono di dimostrarla. Esse si limiteranno a sperimentare la sua fecondità su nessi molto remoti da quelli che Freud aveva presenti all'atto di formularla. E' più probabile che, in nessi di questo genere, si siano imbattuti alcuni dei suoi allievi. Le riflessioni in cui Reik sviluppa la sua teoria della memoria si muovono, in parte proprio sulla linea della distinzione proustiana fra reminiscenza involontaria e ricordo volontario. «La funzione della memoria, - scrive Reik, - è la protezione delle impressioni. Il ricordo tende a dissolverle. La memoria è essenzialmente conservatrice, il ricordo è distruttivo». La proposizione fondamentale di Freud, che è alla base di questi sviluppi, è formulata nell'ipotesi che «la coscienza sorga al posto di un'impronta mnemonica». (I concetti di ricordo e di memoria non presentano, nel saggio freudiano, alcuna differenza fondamentale di significato in funzione del nostro problema). Essa «sarebbe quindi contrassegnata dal fatto che il processo della stimolazione non lascia in essa, come in tutti gli altri sistemi psichici, una modificazione duratura dei suoi elementi, ma sbollisce, per così dire, nel fenomeno della presa di coscienza». La formula basilare di questa ipotesi è «che presa di coscienza e persistenza di una traccia mnemonica sono reciprocamente incompatibili per lo stesso sistema». Residui mnemonici si presentano invece «spesso con la massima forza e tenacia quando il processo che li ha lasciati non è mai pervenuto alla coscienza». Tradotto nella terminologia proustiana: parte integrante della "*mémoire involontaire*" può diventare solo ciò che non è stato vissuto espressamente e consapevolmente, ciò che non è stato, insomma, un'«esperienza vissuta». Tesaurizzare «impronte durevoli come fondamento della memoria» di processi stimolatori, è riservato, secondo Freud, ad «altri sistemi», che bisogna pensare diversi dalla coscienza. Secondo Freud, la coscienza come tale non accoglierebbe tracce mnemoniche. Essa avrebbe, invece, un'altra e importante funzione: quella di servire da protezione contro gli stimoli. «Per l'organismo vivente la difesa contro gli stimoli è un compito quasi più importante della loro ricezione; l'organismo è fornito di un proprio quantitativo di energia, e deve tendere soprattutto a proteggere le forme particolari di energia che operano in esso dall'influsso livellatore, e quindi distruttivo, delle energie troppo grandi che operano all'esterno». La minaccia proveniente da queste energie è una

minaccia di "chocs". Quanto più normale e corrente diventa la loro registrazione da parte della coscienza, e tanto meno si dovrà temere un effetto traumatico degli "chocs". La teoria psicoanalitica cerca di spiegare la natura degli "chocs" traumatici «con la rottura della protezione contro gli stimoli». Il significato dello spavento è, secondo quella teoria, l'«assenza della predisposizione all'angoscia».

L'indagine di Freud traeva spunto da un sogno tipico nelle nevrosi traumatiche. Esso riproduce la catastrofe da cui il soggetto è stato colpito. Sogni di questo genere cercano, secondo Freud, «di realizzare a posteriori il controllo dello stimolo sviluppando l'angoscia la cui omissione è stata causa della nevrosi traumatica». A qualcosa di simile sembra pensare Valéry; e la coincidenza merita di essere rilevata, perché Valéry è uno di quelli che si sono interessati del particolare modo di funzionamento dei meccanismi psichici nelle odierne condizioni di vita. (Ed egli ha saputo conciliare questo interesse con la sua produzione poetica, che è rimasta puramente lirica, ponendosi così come il solo autore che rimandi direttamente a Baudelaire). «Le impressioni o sensazioni dell'uomo, - scrive Valéry, - rientrano, considerate in se stesse, nella categoria delle "sorprese"; testimoniano di un'"insufficienza" dell'uomo. Il ricordo è un fenomeno elementare e tende a darci il tempo di organizzare» la ricezione dello stimolo, «tempo che a tutta prima ci è mancato». La ricezione degli "chocs" è agevolata da un allenamento nel controllo degli stimoli, a cui possono essere chiamati, in caso di necessità, il sogno come il ricordo. Ma normalmente questo "training", secondo l'ipotesi di Freud, spetta alla coscienza sveglia, che ha la sua sede in uno strato della corteccia cerebrale, «talmente bruciato dall'azione degli stimoli» da offrire le migliori condizioni per la loro ricezione. Che lo "choc" sia captato e «parato» così dalla coscienza, darebbe, all'evento che lo provoca, il carattere dell'«esperienza vissuta» in senso stretto. E sterilizzerebbe questo evento per l'esperienza poetica, incorporandolo direttamente nel l'inventario del ricordo consapevole.

Si affaccia il problema del modo in cui la poesia lirica potrebbe essere fondata su un'esperienza in cui la ricezione di "chocs" è divenuta la regola. Ci si dovrebbe attendere, da una poesia del genere, un alto grado di consapevolezza; essa dovrebbe suggerire l'idea di un piano in atto nella sua composizione. Ciò si adatta perfettamente alla poesia di Baudelaire; e la ricollega, fra i suoi predecessori, a Poe, e fra i suoi successori di nuovo a Valéry. Le considerazioni svolte da Proust e da Valéry a proposito di Baudelaire si integrano fra loro in modo provvidenziale. Proust ha scritto un saggio su Baudelaire, ancora superato, nella sua portata, da alcune riflessioni del suo romanzo. Valéry ha dato, nella "Situation de Baudelaire", l'introduzione classica alle "Fleurs du mal". Egli scrive: «Il problema di Baudelaire poteva

quindi porsi in questi termini: diventare un grande poeta, ma non essere Lamartine, né Hugo, né Musset. Io non dico che questo proposito fosse consapevole in lui; ma doveva essere necessariamente in Baudelaire, ed era, anzi, essenzialmente Baudelaire. Era la sua ragion di stato». E' piuttosto strano parlare di ragion di stato a proposito di un poeta. E implica qualcosa di sintomatico: l'emancipazione dalle «esperienze vissute». La produzione poetica di Baudelaire è ordinata in funzione di un compito. Egli ha intravisto degli spazi vuoti, in cui ha inserito le sue poesie. Non solo la sua opera si lascia definire storicamente, come ogni altra, ma essa si è voluta e si è intesa così.

4.

Quanto maggiore è la parte dello "choc" nelle singole impressioni; quanto più la coscienza deve essere continuamente all'erta nell'interesse della difesa dagli stimoli; quanto maggiore è il successo con cui essa opera; e tanto meno esse penetrano nell'esperienza; tanto più corrispondono al concetto di «esperienza vissuta». La funzione peculiare della difesa dagli "chocs" si può forse scorgere, in definitiva, nel compito di assegnare all'evento, a spese dell'integrità del suo contenuto, un esatto posto temporale nella coscienza. Sarebbe questo il risultato ultimo e maggiore della riflessione. Essa farebbe, dell'evento, un'«esperienza vissuta». In caso di mancato funzionamento della riflessione, si determinerebbe lo spavento, lieto o - per lo più - sgradevole, che sancisce, secondo Freud, il fallimento della difesa contro gli "chocs". Questo elemento è stato fissato da Baudelaire in un'immagine cruda. Egli parla di un duello in cui l'artista, prima di soccombere, grida di spavento. Questo duello è il processo stesso della creazione. Baudelaire ha posto quindi l'esperienza dello "choc" al centro stesso del suo lavoro artistico. Questa testimonianza diretta è della massima importanza; ed è confermata dalle dichiarazioni di molti contemporanei. In balia dello spavento, Baudelaire non è alieno dal provocarlo a sua volta. Vallès riferisce del gioco eccentrico dei suoi lineamenti; Pontmartin osserva, in un ritratto di Nargeot, l'espressione estraniata del suo volto; Claudel indugia sull'accento tagliente di cui si serviva nella conversazione; Gautier parla degli stacchi nel suo modo di declamare; Nadar descrive la sua andatura spezzata.

La psichiatria conosce tipi traumatofili. Baudelaire si è assunto il compito di parare gli "chocs", da qualunque parte provenissero, con la propria persona intellettuale e fisica. La scherma fornisce l'immagine

di questa difesa. Quando deve descrivere l'amico Constantin Guys, lo va a cercare nell'ora in cui Parigi è immersa nel sonno, mentre, «chino sul suo tavolo, dardeggia su un foglio lo stesso sguardo che rivolgeva poco fa alle cose, tira di scherma con la matita, la penna, il pennello, fa schizzare l'acqua dal bicchiere al soffitto, asciuga la penna sulla camicia; frettoloso, violento, attivo, quasi pauroso che le immagini gli sfuggano; in lotta benché solo e come chi dia colpi a se stesso». In questo fantastico duello Baudelaire ha ritratto se stesso nella strofa iniziale del poema "Le soleil"; che è il solo passo delle "Fleurs du mal" che lo mostri nel suo lavoro poetico:

Le long du vieux faubourg, où pendent aux mesures
Les persiennes abri des secrètes luxures,
Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés
Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,
Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.

L'esperienza dello "choc" è fra quelle che sono risultate decisive per la tempra di Baudelaire. Gide parla delle intermittenze fra immagine e idea, parola e cosa, dove l'emozione poetica in Baudelaire troverebbe la sua vera sede. Rivière ha richiamato l'attenzione sui colpi sotterranei da cui è scosso il verso baudelaireano.

E' come se una parola sprofondasse in se stessa. Rivière ha additato queste parole cadenti:

Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve
Trouveront dans ce sol lavé comme une grève
Le mystique aliment qui "ferait" leur vigueur.

O ancora:

Cybèle, qui les aime, "augmente ses verdure".

Qui rientra anche il celebre inizio:

La servante au grand coeur dont vous étiez "jalouse".

Rendere giustizia a queste leggi segrete anche al di fuori del verso è l'intento che Baudelaire si è posto nello "Spleen de Paris", i suoi poemi in prosa. Nella dedica della raccolta al redattore capo della «Presse», Arsène Houssaye, egli dice: «Chi di noi non ha sognato, nei giorni dell'ambizione, il miracolo di una prosa poetica musicale senza ritmo né rima, abbastanza duttile e nervosa da sapersi adattare ai movimenti lirici dell'anima, alle ondulazioni del sogno, ai soprassalti della coscienza? - E' soprattutto dalla frequentazione delle città immense, dal groviglio dei loro rapporti innumerevoli, che nasce questo ideale ossessionante».

Il passo permette una duplice constatazione. Esso ci informa anzitutto dell'intimo rapporto esistente in Baudelaire fra l'immagine

dello "choc" e il contatto con le grandi masse cittadine. Esso ci dice inoltre che cosa dobbiamo intendere propriamente per queste masse. Non è questione di nessuna classe, di nessun collettivo articolato e strutturato. Si tratta solo della folla amorfa dei passanti, del pubblico delle vie². Questa folla, di cui Baudelaire non dimentica mai l'esistenza, non funse da modello a nessuna delle sue opere. Ma essa è iscritta nella sua creazione come figura segreta, come è anche la figura segreta del frammento citato sopra. L'immagine dello schermitore è decifrabile nel suo contesto: i colpi che egli mena sono destinati ad aprirgli un varco tra la folla. E' vero che i "faubourgs" attraverso i quali si apre la strada il poeta del "Soleil" sono vuoti e deserti. Ma la costellazione segreta (dove la bellezza della strofa diventa trasparente fino in fondo) dev'essere intesa così: è con la folla invisibile delle parole, dei frammenti, degli inizi di versi, che il poeta combatte, nei viali abbandonati, la sua lotta per la preda poetica.

5.

La folla: nessun altro oggetto si è imposto più autorevolmente ai letterati dell'Ottocento. Essa cominciava - in larghi strati per cui la lettura era divenuta abitudine - a organizzarsi come pubblico. Assurgeva al ruolo di committente; e voleva ritrovarsi nel romanzo contemporaneo, come i fondatori nei quadri del Medioevo. L'autore più fortunato del secolo si è conformato, per intima necessità, a questa esigenza. Folla era per lui, quasi in senso antico, la folla dei clienti, del pubblico. Hugo si rivolge per primo alla folla nei titoli: "Les misérables", "Les travailleurs de la mer". Ed è stato il solo, in Francia, che potesse rivaleggiare col "feuilleton". Il maestro di questo genere, che cominciava a diventare, per il popolino, la fonte di una specie di rivelazione, era, com'è noto, Eugène Sue, che fu eletto al Parlamento nel 1850, a grande maggioranza, come rappresentante della città di Parigi. Non è un caso che il giovane Marx abbia trovato modo di fare i conti col "Mystères de Paris". Foggiare, dalla massa amorfa che era esposta allora alle lusinghe di un socialismo letterario, quella ferrea del proletariato, gli fu presto davanti come compito. Così la descrizione che Engels dà di questa massa nella sua opera giovanile, prelude, benché timidamente, a uno dei temi marxiani. Nella "Situazione delle classi lavoratrici in Inghilterra" si dice: «Una città come Londra, do ve si può camminare per ore intere senza arrivare neppure all'inizio di una fine, ha qualcosa di sconcertante. Questa concentrazione colossale, questa accumulazione di due milioni e

mezzo di uomini in un solo punto, ha centuplicato la forza di questi due milioni e mezzo di uomini. Ma tutto ciò che a questo è costato, si scopre solo in seguito. Dopo aver vagabondato qualche giorno sul lastrico delle vie principali, si comincia a vedere che questi londinesi hanno dovuto sacrificare la miglior parte della loro umanità per compiere i miracoli di civiltà di cui la loro città formicola; che cento forze latenti in loro sono rimaste inattive e sono state soffocate. Già il brulichio delle strade ha qualcosa di spiacevole e fastidioso, qualcosa contro cui la natura umana si ribella. Queste centinaia di migliaia di persone, di tutte le classi e di tutti i ceti, che s'incrociano nella ressa, non sono forse tutti uomini, con le stesse qualità e capacità, e con lo stesso interesse a diventare felicità? Eppure si sorpassano in fretta, come se non avessero nulla in comune, nulla a che fare fra loro; eppure la sola intesa che li unisce è quella, tacita, che ciascuno si tenga sul lato del marciapiede alla propria destra, perché le due correnti della folla che procedono in direzioni opposte non si intralcino a vicenda; eppure non viene in mente a nessuno di degnare gli altri sia pur solo di uno sguardo. L'indifferenza brutale, la chiusura insensibile di ciascuno nei propri interessi privati, appare tanto più ripugnante e offensiva quanto più alto è il numero degli individui addensati in breve spazio».

Questa descrizione è sensibilmente diversa da quelle che si possono trovare nei piccoli maestri francesi del genere un Gozlan, un Delvau o un Lurine. Le manca la facilità e la disinvoltura con cui il "flâneur" si muove attraverso la folla e che i "feuilletoniste" copia e apprende da lui. La folla ha, in Engels, qualcosa che lascia sgomenti. Essa suscita, in lui, una reazione morale. A cui si aggiunge una reazione estetica: il ritmo a cui i passanti s'incrociano e si oltrepassano lo offende spiacevolmente. Il fascino della sua descrizione è proprio nel modo in cui l'incorruttibile abito critico si fonde in essa col tono patriarcale. L'autore viene da una Germania ancora provinciale; forse la tentazione di perdersi in una marea di uomini non lo ha mai sfiorato. Quando Hegel si recò per la prima volta a Parigi, poco prima della sua morte, scrisse così alla moglie: «Se giro per le strade, la gente ha lo stesso aspetto che a Berlino - sono vestiti allo stesso modo, più o meno le stesse faccenda; stessa scena, ma in una massa popolosa». Muoversi in questa massa era, per il parigino, qualcosa di naturale. Per quanto grande potesse essere la distanza che egli, per proprio conto, pretendeva di assumere di fronte ad essa, restava intinto, impregnato da essa, e non poteva, come un Engels, considerarla dall'esterno. Per ciò che è di Baudelaire, la massa è così poco, per lui, qualcosa di estrinseco, che si può seguire nella sua opera come ne è irretito e attirato, e come se ne difende.

La massa è talmente intrinseca a Baudelaire che si cerca invano in

lui una descrizione di essa. Come i suoi oggetti essenziali non appaiono mai, o quasi, in forma di descrizioni. Per lui, come dice acutamente Desjardins, «si tratta più d'imprimere l'immagine nella memoria che di colorirla e adornarla». Si cercherà invano, nelle "Fleurs du mal" o nello "Spleen de Paris", qualcosa di analogo agli affreschi cittadini in cui era insuperabile Victor Hugo. Baudelaire non descrive la popolazione né la città. E proprio questa rinuncia gli ha permesso di evocare l'una nell'immagine dell'altra. La sua folla è sempre quella della metropoli; la sua Parigi è sempre sovrappopolata. E' ciò che lo rende così superiore a Barbier, dove - il procedimento essendo la descrizione - le masse e la città cadono l'una al di fuori dell'altra ³. Nei "Tableaux parisiens" si può provare, quasi sempre, la presenza segreta di una massa. Quando Baudelaire prende ad oggetto il crepuscolo del mattino, c'è, nelle strade deserte, qualcosa del «silenzio formicolante» che Hugo sente nella Parigi notturna. Basta che Baudelaire posi l'occhio sulle tavole degli atlanti anatomici esposti in vendita sui "quais" polverosi della Senna, e su quei fogli la massa dei defunti ha preso inavvertitamente il posto dove apparivano scheletri isolati. Una massa compatta viene avanti nelle figure della "Danse macabre". Emergere dalla massa, col loro passo che non riesce più a tenere il ritmo, coi loro pensieri che non fanno più nulla del presente, è l'eroismo delle donnette avvizzite che il ciclo "Les petites vieilles" segue nelle loro peregrinazioni. La massa era il velo fluttuante attraverso il quale Baudelaire vedeva Parigi. La sua presenza domina uno dei pezzi più famosi delle "Fleurs du mal".

Non un giro di frase, non una parola, ricorda la folla nel sonetto "A une passante". Ma il processo riposa solo su di essa, come sul vento la marcia di un veliero.

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclaira puis la nuit! - Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! "jamais" peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,

O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!

In velo da vedova, velata dal suo stesso essere trasportata tacitamente dalla folla, una sconosciuta incrocia lo sguardo del poeta. Il significato del sonetto è, in una frase, questo: l'apparizione che affascina l'abitante della metropoli - lungi dall'avere nella folla solo la sua antitesi, solo un elemento ostile - gli è arrecata solo dalla folla. L'estasi del cittadino è un amore non tanto al primo quanto all'ultimo sguardo. E' un congedo per sempre, che coincide, nella poesia, con l'attimo dell'incanto. Così il sonetto presenta lo schema di uno "choc", anzi lo schema di una catastrofe. Ma essa ha colpito, insieme al soggetto, anche la natura del suo sentimento. Ciò che contrae convulsamente il corpo - «crispé comme un ext ravagant», è detto nella poesia - non è la beatitudine di colui che è invaso dall'eros in tutte le stanze del suo essere; ma ha piuttosto qualcosa dell'imbarazzo sessuale, come può sorprendere il solitario. Che «questi versi potevano nascere solo in un a grande città», come ha scritto Thibaudet, è ancora insufficiente. Essi fanno emergere le stimmate che la vita in una grande città infligge all'amore. E' così che Proust ha letto il sonetto, ed è perciò che ha dato alla tarda copia della donna in lutto, come gli è apparsa un giorno Albertine, la leggenda significativa «la parisienne». «Quando Albertine rientrò nella mia stanza, aveva un abito di raso nero che contribuiva a renderla più pallida, a fare di lei la parigina livida, ardente, intristita dalla mancanza d'aria, dal clima delle folle, e forse dall'abitudine del vizio, e i cui occhi parevano più inquieti perché non erano avvivati dal rossore delle guance». Così ti guarda, ancora in Proust, l'oggetto di un amore come solo il cittadino lo conosce, che è stato conquistato da Baudelaire alla poesia, e di cui si potrà dire sovente che l'adempimento non gli è stato rifiutato quanto piuttosto risparmiato ⁴.

6.

Fra le versioni più antiche del motivo della folla si può ritenere classica una novella di Poe tradotta da Baudelaire. Essa presenta alcuni elementi che basterà seguir re per giungere ad istanze sociali così potenti e segrete da potersi annoverare fra quelle onde solo può derivare l'influsso variamente mediato, tanto profondo quanto sottile, sulla produzione artistica. Il racconto è intitolato "L'uomo della folla". Si svolge a Londra, ed è narrato in prima persona da un uomo che, dopo una lunga malattia, esce per la prima volta nel trambusto della città. Nel tardo pomeriggio di un giorno d'autunno egli si è seduto dietro le finestre di un grande locale londinese. Osserva gli ospiti

intorno a sé, e le inserzioni di un giornale; ma il suo sguardo è rivolto soprattutto alla folla che passa dietro i vetri della finestra. «La via era una delle più animate della città; per tutto il giorno era stata piena di gente. Ma ora, all'imbrunire, la folla cresceva da un minuto all'altro; e quando si accesero le luci a gas, due fitte, compatte fiumane di passanti s'incrociavano davanti al caffè. Non mi ero mai sentito in uno stato d'animo come quello di questa sera; e assaporai la nuova emozione che mi aveva colto davanti all'oceano di quelle teste in movimento. A poco a poco persi di vista ciò che avveniva nel locale in cui mi trovavo, e mi abbandonai completamente alla contemplazione della scena di fuori». Lasciemo da parte, per quanto significativa, la vicenda che segue a questo prologo, e ci limiteremo ad esaminare il quadro in cui essa si svolge.

Tetra e confusa come la luce a gas in cui si muove appare, in Poe, la folla stessa di Londra. Ciò non vale solo per la gentaglia che sbuca con la notte «dalle sue tane». La classe degli impiegati superiori è descritta da Poe in questi termini: «Aveva no tutti la testa leggermente calva; e l'orecchio destro, abituato a portare la penna, un po' sporgente dal capo. Tutti si toccavano regolarmente il cappello, e portavano brevi catenelle d'oro di foggia antiquata». Ancora più strana è la descrizione del modo in cui la folla si muove. «La maggior parte di quelli che passavano avevano l'aspetto di gente soddisfatta di sé e solidamente installata nella vita. Pareva che pensassero solo ad aprirsi il varco tra la folla. Aggrottavano le sopracciglia e gettavano occhiate da tutte le parti. Se ricevevano un colpo dai passanti più vicini, non si scomponevano, ma si riassettavano le vesti e si affrettavano oltre. Altri, e anche questo gruppo era numeroso, si muovevano scompostamente, avevano il viso acceso, parlavano fra sé e gesticolavano, come se proprio nella folla innumerevole che li circondava si sentissero perfettamente soli. Quando dovevano fermarsi, cessavano improvvisamente di mormorare, ma intensificavano le loro gesticolazioni, e aspettavano, con un sorriso assente e forzato, che fossero passati quelli che li ostacolavano. Quando erano urtati, salutavano profondamente quelli da cui avevano ricevuto il colpo, e parevano estremamente confusi»⁵. Si potrebbe credere che si tratti di miserabili, di avvinazzati. Macché: sono «persone di condizione elevata, commercianti, avvocati e speculatori di borsa»⁶.

Il quadro schizzato da Poe non si può certo definire «realistico». In esso è all'opera una fantasia consapevolmente deformante, che allontana di molto un testo come questo da quelli che sono raccomandati come modelli di un realismo socialista. Barbier, ad esempio (uno dei migliori a cui potrebbe richiamarsi un realismo del genere), descrive le cose in modo meno sconcertante. Egli ha anche

scelto un tema più univoco: la massa degli oppressi. Di essa non è questione in Poe; il suo oggetto è la «gente» come tale. Nello spettacolo che essa offre egli avverte, come Engels, qualcosa di minaccioso. Ed è proprio questa immagine della folla metropolitana che è risultata decisiva per Baudelaire. Se egli soccombe alla violenza con cui essa lo attira a sé e ne fa, come "flâneur", uno dei suoi, la coscienza del suo carattere in umano non lo ha perciò mai abbandonato. Egli diventa suo complice, e quasi nello stesso istante se ne distacca. Si mescola largamente con essa per fulminarla improvvisamente nel nulla con uno sguardo di disprezzo. Questa ambivalenza ha qualcosa di affascinante quando la ammette con riluttanza; e potrebbe anche dipendere da essa l'incanto così difficile da spiegare del "*Crépuscule du soir*".

7.

Baudelaire ha voluto equiparare l'uomo della folla, sulle cui orme il narratore di Poe percorre in tutti i sensi la Londra notturna, al tipo del "flâneur". Qui non possiamo seguirlo. L'uomo della folla non è un "flâneur". In lui l'abito tranquillo ha lasciato il posto a un tenore maniaco; e da lui si può inferire, piuttosto, che cosa sarebbe accaduto del "flâneur" quando gli fosse stato tolto il suo ambiente naturale. Se questo ambiente gli fu mai fornito da Londra, non certo dalla Londra descritta da Poe. Rispetto ad essa, la Parigi di Baudelaire conserva alcuni tratti del buon tempo antico. Ci sono ancora dei traghetti attraverso la Senna, dove più tardi si sarebbero inarcati dei ponti. Ancora nell'anno della morte di Baudelaire un impresario poteva concepire il disegno di far circolare cinquecento portantine ad uso dei cittadini agiati. Erano ancora in voga le gallerie, dove il "flâneur" era sottratto alla vista dei veicoli, che non tollerano la concorrenza del pedone⁷. C'era il passante che si infila tra la folla, ma c'era ancora il "flâneur" che ha bisogno di spazio e non vuol rinunciare al suo tenore privato. La massa deve tener dietro alle sue faccende: il privato, in fondo, può "flâner", solo quando, come tale, esce già dal quadro. Dove il tono è dato dalla vita privata, c'è così poco spazio, per il "flâneur", come nel traffico febbrile della City. Londra ha l'uomo della folla. Il piantone Nante, personaggio popolare della Berlino prequarantottesca, è in certo qual modo la sua antitesi: il "flâneur" parigino sta in mezzo fra i due⁸.

Sul modo in cui il privato guarda la folla ci istruisce una breve storia, l'ulti ma che abbia scritto E. T. A. Hoffmann. Il pezzo si intitola "La finestra d'angolo del cugino". E' anteriore di quindici anni al

racconto di Poe ed è forse uno dei primissimi tentativi di rappresentare il quadro stradale di una grande città. Vale la pena di sottolineare le differenze fra i due testi. L'osservatore di Poe guarda attraverso i vetri di un locale pubblico; mentre il cugino è insediato nella propria abitazione. L'osservatore di Poe soccombe a un'attrazione che finisce per trascinarlo nel vortice della folla. Il cugino alla finestra è paralitico: non potrebbe seguire la corrente nemmeno se l'avvertisse sulla propria persona. Egli è, piuttosto, al di sopra di questa folla, come gli suggerisce il suo posto di vedetta in un appartamento sopraelevato. Di lassù egli passa in rassegna la folla; è giorno di mercato, ed essa si sente nel proprio elemento. Il suo binocolo gli permette di isolare scenette di genere. Pienamente conforme all'uso di questo strumento è anche l'atteggiamento interiore di chi se ne serve. Egli vuole iniziare il suo visitatore (come dice egli stesso) «ai principi dell'arte di guardare»⁹. Che consiste nella facoltà di dilettersi di «quadri viventi», come quelli di cui si compiace il Biedermeier. Sentenze edificanti forniscono l'interpretazione¹⁰. Si può considerare il testo come un tentativo di cui cominciava a maturare l'attuazione. Ma è chiaro che esso era intrapreso, a Berlino, in condizioni che non consentiva né la sua piena riuscita. Se Hoffmann fosse mai stato a Parigi o a Londra, se si fosse proposto di rappresentare una massa come tale, non avrebbe mai scelto un mercato; non avrebbe dato alle donne un posto predominante nel quadro; e avrebbe forse attinto ai motivi che Poe trae dalla folla in movimento alla luce dei lampioni a gas. Ma non ci sarebbe stato bisogno di essi per mettere in luce l'elemento inquietante che è stato avvertito da altri fisionomisti della grande città. Torna a questo proposito un detto pensoso di Heine. «Heine è stato, - scrive un corrispondente nel 1838 a Varnhagen, - molto malato agli occhi in primavera. L'ultima volta ho percorso con lui un tratto dei "boulevards". Lo splendore, la vita di questa via unica nel suo genere, mi spingeva a un'ammirazione senza limiti, mentre Heine, questa volta, sottolineò efficacemente quel che c'è di orribile in questo centro del mondo».

8.

Angoscia, ripugnanza e spavento suscitò la folla metropolitana in quelli che primi la fissarono in volto. In Poe essa ha qualcosa di barbarico. La disciplina la frena solo a stento. Più tardi James Ensor non si stancherà di confrontare in essa disciplina e sfrenatezza. Egli ama includere compagnie militari nelle sue bande carnevalesche. Esse

si accordano fra loro in modo esemplare: come esempio e modello degli stati totalitari, dove la polizia è alleata ai banditi. Valéry, che ha uno sguardo molto acuto per la sindrome «civiltà tecnica», descrive così uno degli elementi in questione. «L'uomo civilizzato delle grandi metropoli, - scrive, - ricade allo stato selvaggio, e cioè in uno stato d'isolamento. Il senso di essere necessariamente in rapporto con gli altri, prima continuamente ridestato dal bisogno, si ottunde a poco a poco nel funzionamento senza attriti del meccanismo sociale. Ogni perfezionamento di questo meccanismo rende inutili determinati atti, determinati modi di sentire». Il "comfort" isola. Mentre assimila, d'altra parte, i suoi utenti al meccanismo. Con l'invenzione dei fiammiferi verso la fine del secolo, comincia una serie di innovazioni tecniche che hanno in comune il fatto di sostituire una serie complessa di operazioni con un gesto brusco. Questa evoluzione ha luogo in molti campi; ed è evidente, per esempio, nel telefono, dove al posto del moto continuo con cui bisognava girare la manovella dei primi apparecchi, subentra lo stacco del ricevitore. Fra i gesti innumerevoli di azionare, gettare, premere eccetera, è stato particolarmente grave di conseguenze lo «scatto» del fotografo. Bastava premere un dito per fissare un evento per un periodo illimitato di tempo. L'apparecchio comunicava all'istante, per così dire, uno "choc" postumo. A esperienze tattili di questo genere si affiancavano esperienze ottiche, come quelle che suscita la parte degli annunci in un giornale, ma anche il traffico delle grandi città. Muoversi attraverso il traffico, comporta per il singolo una serie di "chocs" e di collisioni. Negli incroci pericolosi, è percorso da contrazioni in rapida successione, come dai colpi di una batteria. Baudelaire parla dell'uomo che s'immerge nella folla come in un serbatoio di energia elettrica. E lo definisce subito dopo, descrivendo così l'esperienza dello "choc", «un "caleidoscopio" dotato di coscienza». Se i passanti di Poe gettano ancora (apparentemente) senza motivo occhiate da tutte le parti, quelli di oggi devono farlo per forza per tener conto dei segnali del traffico. Così la tecnica sottoponeva il sensorio dell'uomo a un "training" di ordine complesso. Venne il giorno in cui il film corrispose a un nuovo e urgente bisogno di stimoli. Nel film la percezione a scatti si afferma come principio formale. Ciò che determina il ritmo della produzione a catena, condiziona, nel film, il ritmo della ricezione.

Non per nulla Marx mostra come, nel mestiere, la connessione dei momenti lavorativi è continua. Questa connessione, resa autonoma e oggettivata, si ripresenta all'operaio di fabbrica nel nastro automatico. Il pezzo da lavorare entra nel raggio d'azione dell'operaio indipendentemente dalla sua volontà; e altrettanto liberamente gli si sottrae. «E' proprio - scrive Marx - di ogni produzione capitalistica, che non è il lavoratore a utilizzare la condizione lavorativa, ma la

condizione lavorativa a utilizzare il lavoratore; ma solo col macchinario questa inversione acquista una realtà tecnicamente tangibile». Nel rapporto con la macchina gli operai apprendono a coordinare «i loro propri movimenti a quello uniformemente costante di un automa». Queste parole gettano una luce particolare sulle uniformità di carattere assurdo che Poe attribuisce alla folla. Uniformità di vestire e di comportamento, ma anche uniformità di espressione. Il sorriso dà da pensare. E' probabilmente quello oggi corrente nel "keep smiling" e funge, per così dire, da paraurti mimico. -«Ogni lavoro alla macchina esige, - si dice nel passo sopracitato, - un precoce tirocinio dell'operaio». Questo tirocinio va distinto dall'esercizio. L'esercizio, solo decisivo nel mestiere, aveva ancora una funzione nella manifattura. Sulla base della manifattura «ogni particolare ramo di produzione trova nell'esperienza la forma tecnica ad esso conforme, e la perfeziona "lentamente"». E' vero che la cristallizza rapidamente «appena raggiunto un certo grado di maturità». Ma la stessa manifattura produce, d'altra parte, «in ogni mestiere che essa investe, una classe di operai cosiddetti non specializzati, che l'azienda di mestiere escludeva rigorosamente. Mentre sviluppa a virtuosismo la specialità semplificata all'estremo, a spese della capacità lavorativa d'insieme, comincia a fare una specialità anche della mancanza di ogni formazione. Accanto all'ordinamento gerarchico subentra la semplice distinzione degli operai in specializzati e non specializzati». L'operaio non specializzato è quello più profondamente degradato dal tirocinio della macchina. Il suo lavoro è impermeabile all'esperienza. L'esercizio non vi ha più alcun diritto¹¹. Ciò che il "lunapark" realizza nelle sue gabbie volanti e in altri divertimenti del genere non è che un saggio del tirocinio a cui l'operaio non specializzato è sottoposto nella fabbrica (un saggio che, a volte, dovette sostituire per lui l'intero programma; poiché l'arte dell'eccentrico, in cui l'uomo qualunque poteva esercitarsi nei "lunapark", prosperava nei periodi di disoccupazione). Il testo di Poe rende evidente il rapporto tra sfrenatezza e disciplina. I suoi passanti si comportano come se, adattati ad automi, non potessero più esprimersi che in modo automatico. Il loro comportamento è una reazione a "chocs". «Quando erano urtati, salutavano profondamente quelli da cui avevano ricevuto il colpo».

9.

All'esperienza dello "choc" fatta dal passante nella folla corrisponde

quella dell'operaio addetto alle macchine. Ciò non autorizza ancora a supporre che Poe abbia avuto un concetto del processo di lavoro industriale. In ogni caso Baudelaire era lontanissimo da un concetto simile. Ma egli è stato affascinato da un processo dove il meccanismo riflesso che la macchina mette in moto nell'operaio si può studiare nell'ozioso come in uno specchio. Questo processo è il gioco d'azzardo. L'affermazione deve sembrare paradossale. Dove trovare un'antitesi più netta di quella che passa fra il lavoro e l'azzardo? Come scrive Alain con grande chiarezza: «Il concetto di gioco consiste nel fatto che la partita successiva non dipende dalla p recedente. Il gioco ignora fermamente ogni posizione acquisita. Non tiene conto de i meriti acquistati in precedenza; e in ciò si distingue dal lavoro. Il gioco fa tabula rasa del passato pesante su cui si fonda il lavoro». Il lavoro che Alain ha in mente qui è il lavoro altamente differenziato (che, come quello intellettuale, può ritenere certi elementi del mestiere); non è quello della maggior parte degli operai di fabbrica, e meno che mai di quelli non specializzati. A quest'ultimo manca, è vero, l'elemento avventuroso, la fata morgana che seduce il giocatore. Ma non gli manca affatto la vanità, il vuoto, il fatto di non poter finire, che è anzi inerente all'attività dell'operaio salariato. Anche il suo gesto, determinato dal pro cesso automatico del lavoro, si ripresenta nel gioco, che non avviene senza il piglio rapido di chi mette la posta o prende la carta. Allo scatto nel movimento della macchina corrisponde il "coup" nel gioco d'azzardo. L'intervento dell'operaio sulla macchina è senza rapporto col precedente proprio perché ne costituisce l'esatta ripetizione. Ogni intervento sulla macchina è altrettanto ermeticamente separato da quello che lo ha preceduto quanto un "coup" della partita d'azzardo dal "coup" immediatamente precedente; e la schiavitù del salariato fa, in qualche modo, "pendant" a quella del giocatore. Il lavoro dell'uno e dell'altro è egualmente libero da ogni contenuto.

C'è una litografia di Senefelder che rappresenta un circolo di gioco. Nessuno dei personaggi che vi sono ritratti segue il gioco alla solita maniera. Ognuno è occupato dalla propria passione; chi da una gioia non contenuta, chi da diffidenza per il proprio "partner", chi da una cupa disperazione, chi dalla voglia di litigare; uno si accinge a togliersi la vita. Nei vari atteggiamenti c'è qualcosa di segretamente affine: i personaggi rappresentati mostrano come il meccanismo a cui i giocatori si affidano nel gioco s'impadronisce di loro corpo ed anima, per cui, anche nella loro "privacy", per quanto sia forte la passione che li agita, non possono più che agire automaticamente. Si comportano come i passanti del testo di Poe; vivono una vita da automi, e somigliano agli esseri immaginari di Bergson che hanno completamente liquidato la loro memoria.

Non pare che Baudelaire fosse dedito al gioco, benché abbia avuto, per le sue vittime, parole di simpatia, anzi di rispetto. Il tema che ha trattato nel poema notturno "Le jeu" era, a suo avviso, preordinato dai tempi moderni. Scrivere quel poema era una parte del suo compito. La figura del giocatore è, in Baudelaire, l'integrazione propriamente moderna di quella arcaica dello spadaccino. L'uno è per lui un personaggio eroico come l'altro. Berne vedeva con gli occhi di Baudelaire quando scriveva: «Se si risparmiasse tutta la forza e la passione che si sprecano ogni anno in Europa intorno ai tavoli da gioco, ciò basterebbe a fare un popolo romano e una storia romana. Ma così è: poiché ogni uomo nasce romano, la società borghese cerca di sromanizzarlo, e a questo scopo sono introdotti i giochi d'azzardo e di società, i romanzi, le opere italiane e le gazzette eleganti». Nella borghesia il gioco d'azzardo si è acclimatato solo nel corso dell'Ottocento; nel secolo precedente giocava solo la nobiltà. Era stato diffuso dagli eserciti napoleonici e faceva ora par te dello «spettacolo della vita mondana e delle migliaia di esistenze irregolari che circolano nei sotterranei di una grande città»: lo spettacolo in cui Baudelaire vedeva l'eroico «come è proprio della nostra epoca». Se si considera il gioco d'azzardo non tanto dal punto di vista tecnico quanto da quello psicologico, la concezione di Baudelaire appare ancora più significativa. Il giocatore mira al guadagno: questo è chiaro. Ma il suo gusto di vincere e far quattrini non si può definire un desiderio nel senso proprio della parola. Ciò che lo occupa intimamente è, forse, avidità, forse una cupa decisione. Comunque si trova in uno stato d'animo in cui non può fare tesoro dell'esperienza¹². Il desiderio, invece, appartiene agli ordini dell'esperienza. «Ciò che si desidera da giovani, si ha in abbondanza da vecchi», dice Goethe. Quanto prima, nella vita, si formula un desiderio, e tanto maggiori sono le sue prospettive di realizzarsi. Quanto più un desiderio risale indietro nel tempo, e tanto più si può sperare nella sua attuazione. Ma ciò che riporta lontano nel tempo, è l'esperienza che lo colma e lo articola. Perciò il desiderio realizzato è la corona destinata all'esperienza. Nel simbolismo dei popoli la lontananza spaziale può prendere il posto di quella temporale; per cui la stella cadente, che precipita nell'infinita lontananza dello spazio, è assunta a simbolo del desiderio realizzato. La pallina d'avorio, che rotola nella "prossima" casella la "prossima" carta, che è in cima al mazzo, sono la vera antitesi della stella filante. Il tempo contenuto nell'istante in cui la luce della stella filante brilla all'occhio dell'uomo, è della stessa natura di quello che Joubert ha definito con la sua solita sicurezza: «C'è un tempo, - egli scrive, - anche nell'eternità; ma non è il tempo terrestre, il tempo mondano. E' un tempo che non distrugge, ma realizza soltanto». E' l'antitesi del tempo infernale in cui decorre l'esistenza di

coloro cui non è dato compiere nulla di ciò che hanno iniziato. La cattiva reputazione del gioco dipende proprio dal fatto che è il giocatore stesso a por mano all'opera. (Un cliente incorreggibile del lotto non incorrerà nella stessa condanna del giocatore d'azzardo vero e proprio).

Il fatto di ricominciare sempre di nuovo è l'idea regolativa del gioco (come del lavoro salariato). Ha quindi un significato ben preciso che la lancetta dei secondi - "la seconde" figuri, in Baudelaire, come il "partner" del giocatore:

Souviens-toi que le Temps est un joueur avide,
Qui gagne sans tricher, à tout coup! c'est la loi!

Il posto che occupa qui il secondo, è tenuto, in un altro testo, dallo stesso Satana. Ai suoi possessi appartiene, senza dubbio, anche l'«antro taciturno» in cui il poema "Le jeu" relega le vittime del gioco d'azzardo:

Voilà le noir tableau qu'en un rêve nocturne
Je vis se dérouler sous mon oeil clairvoyant.
Moi-même, dans un coin de l'antre taciturne,
Je me vis accoudé, froid, muet, enviant,
Enviant de ces gens la passion tenace.

Il poeta non partecipa al gioco. Se ne sta in un angolo, e non è più felice di loro, dei giocatori. E' anche lui un uomo derubato della propria esperienza, un moderno. Ma egli rifiuta lo stupefacente con cui i giocatori cercano di stordire la coscienza che li ha consegnati al ritmo dei secondi¹³:

Et mon cœur s'effraya d'envier maint pauvre home
Courant avec ferveur à l'abîme béant,
Et qui, soûl de son sang, préférerait en somme
La douleur à la mort et l'enfer au néant.

In questi ultimi versi, Baudelaire fa dell'impazienza il substrato della furia del gioco. Egli lo trovava in sé allo stato puro. La sua collera improvvisa aveva l'espressività dell'"*Iracundia*" di Giotto a Padova.

10.

E' - se si dà retta a Bergson - l'attualizzazione della "durée" che toglie all'uomo l'ossessione del tempo. Proust condivide questa fede e ne ha dedotto gli esercizi in cui ha cercato, durante tutta la vita, di riportare alla luce il passato, saturo di tutte le reminiscenze che lo hanno impregnato durante la sua permanenza nell'inconscio. Egli è

stato un lettore senza pari delle "Fleurs du mal"; poiché sentiva all'opera, in esse, qualcosa di affine. Non c'è domestichezza possibile con Baudelaire che non sia contenuta nell'esperienza baudelaireana di Proust. «Il tempo, - scrive Proust, - è scisso in Baudelaire in modo sconcertante; si dischiudono solo pochi giorni, e sono giorni significativi. Così si spiega perché si ritrovino spesso, in lui, modi di dire come 'quando una sera' o simili». Questi giorni significativi sono quelli del tempo che adempie, per dirla con Joubert. Sono i giorni del ricordo. Non sono contrassegnati da alcuna esperienza vissuta; non sono in compagnia degli altri, ma si staccano, invece, dal tempo. Ciò che costituisce il loro contenuto, è stato fissato da Baudelaire nel concetto di "correspondances". Esso è immediatamente vicino a quello di «bellezza moderna». Lasciando stare la letteratura dotta sulle "correspondances" (che sono patrimonio comune dei mistici; Baudelaire le aveva incontrate in Fourier), Proust non fa neppure maggior conto delle variazioni artistiche sull'argomento, rappresentate dalle sinestesie. L'importante è che le "correspondances" fissano un concetto di esperienza che ritiene in sé elementi culturali. Solo facendo propri questi elementi, Baudelaire poteva valutare appieno il significato della catastrofe di cui egli, come moderno, si trovava a d essere testimone. Solo così poteva riconoscerla come la sfida rivolta a lui solo, e che egli ha accettato nelle "Fleurs du mal". Se esiste davvero la segreta architettura di questo libro, che è stata oggetto di tante speculazioni, il ciclo di poesie che inaugura il volume potrebbe essere dedicato a qualcosa di irrevocabilmente perduto. A questo ciclo appartengono due sonetti identici nei loro motivi. Il primo, che ha per titolo "Correspondances", comincia:

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laisser parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symbols
Qui l'observent avec des regards familiers.
Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Ciò che Baudelaire intendeva con queste "correspondances", si può definire come un'esperienza che cerca di stabilirsi al riparo di ogni crisi. Essa è possibile solo nell'ambito culturale. Quando esce da questo ambito, assume l'aspetto del bello. Il nesso appare il valore culturale dell'arte¹⁴.

Le "correspondances" sono le date del ricordo. Non sono date storiche, ma date della preistoria. Ciò che rende grandi e significativi i giorni di festa, è l'incontro con una vita anteriore. Baudelaire lo ha messo nel sonetto che s'intitola, appunto, "La vie antérieure". Le

immagini delle grotte e delle piante, delle nuvole e delle onde, evocate dall'inizio di questo sonetto, emergono dalla calda nebbia delle lacrime, che sono lacrime di nostalgia. «Il viandante, guardando queste distese velate di lutto, sente salire agli occhi lacrime isteriche, "hysterical tears"», scrive Baudelaire nella sua recensione alle poesie di Marceline Desbordes Valmore. Corrispondenze simultanee, come furono coltivate in seguito dai simbolisti, non esistono. Il passato mormora nelle corrispondenze; e l'esperienza canonica di esse ha luogo anch'essa in una vita anteriore:

Les houles, en roulant les images des cieux,
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique
Les tout-puissants accords de leur riche musique
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.
C'est là que j'ai vécu

Che la volontà restauratrice di Proust resti chiusa nei limiti dell'esistenza terrestre, mentre Baudelaire tende a superarla, può ben essere considerato come un sin tomo della tanto maggiore originarietà e violenza con cui le forze ostili si sono manifestate in Baudelaire. E mai, forse, gli è riuscito qualcosa di così perfetto come quando, sopraffatto da esse, sembra cedere alla rassegnazione. Il "Recueillement" disegna, sulle profondità del cielo, le allegorie degli anni trascorsi: à Vois se pencher les défunes Années Sur les balcons du ciel, en robes surannées.

In questi versi Baudelaire si accontenta di rendere omaggio, all'immemorabile che gli è sfuggito, nella forma del "suranné". Agli anni che appaiono sull'altana, Proust pensa fraternamente rivolti quelli di Combray, quando ritorna, nell'ultimo volume della "Recherche", sull'esperienza che lo aveva impregnato nel sapore della "madeleine". «In Baudelaire queste reminiscenze, ancora più numerose, sono evidente mente meno casuali, e quindi, a mio avviso, decisive. E' il poeta stesso che, con maggiore selettività e indolenza, insegue di proposito, nell'odore di una donna ad esempio, nel profumo dei suoi capelli e dei suoi seni, le analogie ispiratrici che gli rendono quindi 'l'azzurro del cielo a volta, immenso', e 'un porto pie no di fiamme e di alberi'». Queste parole sono come un'epigrafe involontaria all'opera di Proust: così affine a quella di Baudelaire, che ha raccolto i giorni del ricordo in un anno spirituale.

Ma le "Fleurs du mal" non sarebbero quello che sono se vigesse in loro solo questa riuscita. Ciò che le rende inconfondibili è piuttosto il fatto che all'inefficacia dello stesso conforto, alla caduta della stessa passione, al fallimento della stessa opera, hanno saputo strappare poesie che non sono per nulla inferiori a quelle in cui le "correspondances" celebrano le loro feste. Il libro "Spleen et idéal" è il primo dei cicli delle "Fleurs du mal". L'"idéal" dispensa la forza del

ricordo; lo "spleen" gli oppone l'orda dei secondi. Esso è il loro imperatore, come Belzebù è l'imperatore delle mosche. Alla serie dei poemi dello "spleen" appartiene "Le goût du néant", dove si dice:

Le Printemps adorable a perdu son odeur!

In questo verso Baudelaire dice qualcosa di estremo con estrema discrezione; ed è ciò che lo rende unicamente suo. Il crollo e la sparizione dell'esperienza a cui ha - in un tempo lontano - partecipato, è ammesso nella parola "perdu". L'odore è il rifugio inaccessibile della "mémoire involontaire". Di rado esso si associa a una rappresentazione visiva: fra le impressioni sensibili si accompagnerà solo al medesimo odore. Se al riconoscimento di un odore spetta, più che ad ogni altro ricordo, il privilegio di consolare, ciò è forse perché esso stordisce profondamente la coscienza del tempo. Un profumo fa tramontare anni interi nel profumo che ricorda. E' ciò che rende questo verso di Baudelaire infinitamente sconcolato. Per chi non può più fare nessuna esperienza, non c'è conforto. Ma è proprio questa incapacità che costituisce l'intima essenza della collera. L'adirato «non vuol sentir nulla»; il suo archetipo, Timone, inveisce contro tutti indiscriminatamente; non è più in grado di distinguere l'amico fidato dal nemico mortale. D'Aureville ha intravisto, con grande acutezza, questa natura in Baudelaire; e lo ha definito «un Timone col genio di un Archiloco». La collera misura ai suoi scoppi il ritmo dei secondi, a cui è asservito il malinconico.

Et le Temps m'engloutit minute par minute,

Comme la neige immense un corps pris de roideur.

Questi versi seguono immediatamente a quello citato. Nello "spleen" il tempo è oggettivato; i minuti coprono l'uomo come fiocchi. Questo tempo è senza storia, come quello della "mémoire involontaire". Ma nello "spleen" la percezione del tempo è acuita in modo soprannaturale; ogni secondo trova la coscienza pronta a parare il suo colpo¹⁵.

Il calcolo del tempo, che sovrappone la sua uniformità alla durata, non può tuttavia fare a meno di lasciare in essa frammenti diseguali e privilegiati. Aver unito il riconoscimento della qualità alla misurazione della quantità è stato il merito dei calendari, che lasciano - per così dire - in bianco, nei giorni di festa, gli spazi del ricordo. L'uomo a cui l'esperienza si sottrae, si sente estromesso dal calendario. Il cittadino conosce questa sensazione la domenica. Baudelaire l'ha già, "avant la lettre", in una delle poesie dello "spleen":

Des cloches tout à coup sautent avec furie

Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,

Ainsi que des esprits errants et sans patrie

Qui se mettent à geindre opiniâtement.

Le campane, legate un tempo ai giorni festivi, sono, come gli

uomini, estromesse dal calendario. Somigliano alle povere anime, che si agitano molto, ma non hanno una storia. Se Baudelaire tiene in mano, nello "spleen" e nella "vie antérieure", gli elementi dissociati della vera esperienza storica, Bergson, nella sua concezione della durata, si è estraniato assai più dalla storia. «Il metafisico Bergson sopprime la morte». Che, nella "durée" bergsoniana, venga meno la morte, è ciò che la separa dall'ordine storico (come anche da un ordine preistorico). Il concetto bergsoniano dell'"action" ha lo stesso carattere. Il «sano buon senso», in cui eccelle l'«uomo pratico», l'ha tenuto a battesimo. La "durée", da cui è stata soppressa la morte, ha la cattiva infinità di un arabesco. Essa esclude di poter accogliere la tradizione¹⁶. E' il prototipo di un'«esperienza vissuta» che si pavoneggia nelle vesti dell'esperienza. Lo "spleen", invece, espone l'«esperienza vissuta» nella sua nudità. Con spavento il malinconico vede la terra ricaduta nel nudo stato di natura. Nessun fiato di preistoria la circonda. Nessuna aura. Così essa appare nei versi di "Le goût du néant", che vengono subito dopo quelli citati sopra:

Je contemple d'en haut le globe en sa rondeur,
Et je n'y cherche plus l'abri d'une cahute.

11.

Se si definiscono le rappresentazioni radicate nella "mémoire involontaire", e che tendono a raccogliersi attorno ad un oggetto sensibile, come l'"aura" di quell'oggetto, l'aura attorno ad un oggetto sensibile corrisponde esattamente all'esperienza che si deposita come esercizio in un oggetto d'uso. I procedimenti fondati sulla camera fotografica e sugli apparecchi analoghi successivi estendono l'ambito della "mémoire volontaire"; in quanto permettono di fissare un evento, sonora mente e visivamente, con l'apparecchio in qualunque momento. E diventano così conquiste fondamentali di una società in cui deperisce l'esercizio. - La dagherrotipia aveva per Baudelaire qualcosa di pauroso e di conturbante. «Sorprendente e crudele», così ne definisce l'attrattiva. E perciò, anche se non lo ha penetrato, ha intuito il rapporto di cui si è detto. Come ha sempre cercato di riservare un posto al moderno, e di indicarglielo, soprattutto nell'arte, così ha fatto anche per la fotografia. Tutte le volte che la sentiva minacciosa, cercava di darne la colpa ai suoi «progressi male intesi». Dove peraltro era costretto ad ammettere che essi erano facilitati dalla «stupidità della grande massa». «Questa massa aspirava a un ideale che fosse degno di lei e conforme alla sua natura. Un dio vendicatore

ha ascoltato le sue preghiere, e Daguerre è stato il suo profeta». Cionondimeno, Baudelaire cerca di assumere un atteggiamento più conciliante. La fotografia può aggiudicarsi tranquillamente le cose caduche che hanno diritto «a un posto negli archivi della nostra memoria», purché si arresti di fronte al «dominio dell'impalpabile e dell'immaginario»: di fronte al dominio dell'arte, di «tutto ciò che esiste solo per l'anima che l'uomo vi aggiunge». E' difficile considerare salomonico questo verdetto. La costante disponibilità del ricordo volontario, discorsivo, riduce lo spazio della fantasia. Che si può forse concepire come la facoltà di formulare desideri di un tipo speciale: tali cioè che si possano considerare adempiuti da «qualcosa di bello». Le condizioni di questo adempimento sono state definite anche qui da Valéry: «Riconosciamo l'opera d'arte dal fatto che nessuna idea che essa suscita in noi, nessun atto che essa ci suggerisce, può esaurirla o concluderla. Si respiri finché si vuole un fiore gradi to all'olfatto: ma non si arriverà mai a esaurire questo profumo, di cui il godimento rinnova il bisogno; e non c'è ricordo, pensiero o azione che possa annullarne l'effetto o liberarci interamente dal suo potere. Ecco il fine che persegue chi vuol creare un'opera d'arte». Un quadro, secondo questa concezione, riprodurrebbe - di uno spettacolo - ciò di cui l'occhio non potrà mai saziarsi. Ciò per cui esso soddisfa il desiderio che si può proiettare retrospettivamente alla sua origine, sarebbe qualcosa che, nello stesso tempo, nutre continuamente quel desiderio. E' quindi chiaro ciò che separa la fotografia dal quadro, e per cui non può esserci un solo principio formale valido per entrambi: per lo sguardo che non può mai saziarsi a d un quadro la fotografia significa piuttosto ciò che il cibo è per la fame o la bevanda per la sete.

La crisi della riproduzione artistica, che così si delinea, si può considerare come parte integrante di una crisi della percezione stessa. - Ciò che rende insaziabile il piacere del bello, è l'immagine del mondo anteriore che Baudelaire dice velato dalle lacrime della nostalgia. «Ach du warst in abgelebten Zeiten / meine Schwest er oder meine Frau!» [«Ah tu sei stata nei lontani tempi / una sorella oppure la mia donna»]¹⁷: questa confessione è il tributo che il bello come tale può esigere. In quanto l'arte mira al bello e lo «riproduce», per quanto semplicemente, lo rievoca (come Faust Elena) dal profondo del tempo¹⁸. Ciò non ha più luogo nella riproduzione tecnica. (In essa il bello non ha alcun posto). Quando Proust accusa l'insufficienza e la mancanza di profondità delle immagini che la "mémoire volontaire" gli offre di Venezia, dice che alla sola parola «Venezia» questo repertorio di immagini gli era apparso vuoto ed insipido come una mostra di fotografie. Se si scorge il contrassegno delle immagini che affiorano dalla "mémoire involontaire" nel fatto che possiedono un'aura, bisogna dire che la fotografia ha una parte decisiva nel

fenomeno della «decadenza dell'aura». Ciò che nella dagherrotipia doveva essere sentito come inumano, e starei per dire micidiale, era lo sguardo rivolto (e per giunta a lungo) all'apparecchio, mentre l'apparecchio accoglie l'immagine dell'uomo senza restituirgli uno sguardo. Ma nello sguardo è implicita l'attesa di essere ricambiato da ciò a cui si offre. Se questa attesa (che può associarsi altrettanto bene, nel pensiero, a uno sguardo intenzionale d'attenzione, come a uno sguardo nel senso letterale della parola) viene soddisfatta, lo sguardo ottiene, nella sua pienezza, l'esperienza dell'aura. «La percettibilità, - afferma Novalis, - è un'attenzione». La percettibilità di cui parla non è altro che quella dell'aura. L'esperienza dell'aura riposa quindi sul trasferimento di una forma di reazione normale nella società umana al rapporto dell'inanimato o della natura con l'uomo. Chi è guardato o si crede guardato alza gli occhi. Avvertire l'aura di una cosa significa dotarla della capacità di guardare¹⁹. Ciò è confermato dai reperti della "mémoire involontaire". (Essi sono, d'altronde, irripetibili: e sfuggono al ricordo che cerca di incasellarli. Così vengono ad appoggiare un concetto di aura per cui s'intende, con essa, l'«apparizione irripetibile di una lontananza»). Questa definizione ha il merito di rendere trasparente il carattere culturale del fenomeno. L'essenzialmente lontano è inaccessibile: e l'inaccessibilità è una qualità essenziale dell'immagine di culto). E' inutile sottolineare quanto Proust fosse addentro al problema dell'aura. Ma è sempre degno di nota che egli lo tocchi incidentalmente in concetti che ne implicano la teoria: «Certi amanti del mistero vogliono credere che rimanga qualcosa, negli oggetti, degli sguardi che li hanno toccati». (E cioè la capacità di ricambiarli). «Essi credono che i monumenti e i quadri si presentino solo sotto il velo delicato che hanno tessuto intorno a loro l'amore e la devozione di tanti ammiratori nel corso dei secoli. Questa chimera, - conclude Proust evasivamente, - si trasformerebbe in verità se essi la riferissero alla sola realtà esistente per l'individuo, e cioè al suo proprio mondo sentimentale». Analoga, ma orientata in senso oggettivo, e quindi tale da condurre più lontano, è la descrizione di Valéry della percezione in sogno come auratica. «Quando dico: vedo questa cosa, non pongo un'equazione fra me stesso e la cosa. Nel sogno, invece, sussiste un'equazione. Le cose che vedo mi vedono come io le vedo». E tipica della percezione onirica è la natura dei templi di cui si dice:

L'homme y passe à travers des forêts de symboles

Qui l'observent avec des regards familiers.

Quanto più Baudelaire si è reso conto di questo e più chiaramente la decadenza dell'aura si è iscritta nella sua poesia. Ciò è accaduto nella forma di una cifra: che si ritrova in quasi tutti i passi delle "Fleurs du mal" dove lo sguardo affiora dall'occhio umano. (Che

Baudelaire non l'abbia usata di proposito, è peraltro evidente). E' il fatto che l'attesa rivolta allo sguardo dell'uomo rimane delusa. Baudelaire descrive occhi di cui si potrebbe dire che hanno perduto la capacità di guardare. Ma questa proprietà li dota di un'attrattiva da cui è nutrita in larga, e forse in massima parte l'economia dei suoi istinti. Sotto il fascino di quegli occhi, in Baudelaire, il sesso si è emancipato dall'eros. Se i versi della "Selige Sehnsucht": «Keine Ferne macht dich schwierig / Kommst geflogen und gebannt»²⁰, vanno considerati come la descrizione classica "dell'amore, saturo dell'esperienza dell'aura, difficilmente si possono trovare, in tutta la poesia lirica, versi che tengano loro più decisamente fronte di quelli di Baudelaire:

Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne,
O vase de tristesse, ô grande Taciturne,
Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis,
Et que tu me parais, ornement de mes nuits,
Plus ironiquement accumuler les lieues
Qui séparent mes bras des immensités bleues.

Tanto più soggiogante - si potrebbe dire - è uno sguardo, quanto più profonda è l'assenza di chi guarda in esso domata. In occhi che si limitano a riflettere questa assenza rimane intatta. Proprio perciò quegli occhi non conoscono lontananza. La loro lucidità è stata inclusa da Baudelaire in una rima ingegnosa:

Plonge tes yeux dans les yeux fixes
Des Satyresses ou des Nixes.

Satiresse e naiadi non appartengono più alla famiglia degli esseri umani. Sono esseri a parte. E' significativo che Baudelaire abbia introdotto nella poesia lo sguardo carico di lontananza come "regard familier". Egli, che non ha creato una famiglia, ha dato alla parola "familier" una testura carica di promessa e di rinuncia. Egli è caduto in balia di occhi senza sguardo e si arrende senza illusioni al loro potere.

Tes yeux, illuminés ainsi que des boutiques
Et des ifs flamboyants dans les fêtes publiques,
Usent insolemment d'un pouvoir emprunté.

«L'ottusità, - scrive Baudelaire in uno dei suoi primi articoli, - è spesso l'ornamento della bellezza. E' grazie ad essa che gli occhi sono tristi e trasparenti come i neri acquitrini, o hanno la calma oleosa delle paludi tropicali». Se c'è una vita in quegli occhi, è quella della belva che si assicura dal pericolo mentre guarda intorno in cerca di preda. Così la prostituta, mentre bada ai passanti, si cautela insieme dai poliziotti. Baudelaire ha ritrovato il tipo fisiognomico prodotto da questo genere di vita nei numerosi schizzi dedicati alla prostituta da Guys. «Essa volge lo sguardo all'orizzonte come l'animale da preda; la stessa instabilità, la stessa distrazione indolente, ma anche, a volte, la

stessa attenzione improvvisa». Che l'occhio dell'abitante delle grandi città sia letteralmente schiacciato da funzioni di sicurezza, è evidente. Meno evidente è una pretesa a cui è sottoposto, e di cui parla Simmel: «Chi vede senza sentire è molto più preoccupato di chi ascolta senza vedere. Ciò è caratteristico della grande città. I rapporti reciproci fra gli uomini nelle grandi città si distinguono per una forte prevalenza dell'attività della vista su quella dell'udito. La causa principale di questo fatto sono i pubblici veicoli. Prima dell'avvento degli omnibus, delle ferrovie e dei tram nel secolo decimonono, la gente non si era mai trovata in condizione di dover stare, per minuti e anche ore intere, a guardarsi in faccia senza rivolgersi la parola». Lo sguardo inteso a garantirsi manca dell'abbandono sognante alla lontananza; e può arrivare al punto di provare una specie di piacere nell'umiliazione di essa. In questo senso bisogna forse leggere le curiose affermazioni seguenti. Nel "Salon del 1859" Baudelaire passa in esame i quadri di paesaggio, per concludere con questa confessione: «Vorrei tornare ai diorami, la cui magia enorme e brutale mi sa imporre un'utile illusione. Preferisco contemplare qualche fondale di teatro, dove trovo, espressi artisticamente e in tragica concentrazione, i miei sogni più cari. Queste cose, essendo false, sono infinitamente più vicine al vero; mentre la maggior parte dei nostri paesaggisti mentono proprio perché trascurano di mentire». Dove vorremmo porre l'accento, più che sull'«utile illusione», sulla «concisione "tragica"». Baudelaire insiste sul fascino della lontananza: e giudica il quadro di paesaggio addirittura alla stregua delle pitture nei baracconi da fiera. Vuole forse veder spezzato l'incanto della lontananza, come accade allo spettatore che si avvicina troppo a uno scenario? Questo motivo è penetrato in uno dei grandi versi delle "Fleurs du mal": «Le plaisir vaporeux fuira vers l'horizon / Ainsi qu'une sylphide au fond de la coulisse».

12.

Le "*Fleurs du mal*" sono l'ultimo testo di poesia lirica che abbia avuto una risonanza europea: nessuno dei successivi ha varcato i limiti di un ambito linguistico più o meno ristretto. A ciò si aggiunga che Baudelaire ha rivolto la sua capacità creativa quasi esclusivamente a questo solo libro. E infine non si può negare che alcuni dei suoi motivi, di cui ha trattato il presente studio, rendono problematica la possibilità stessa della poesia lirica. Questa triplice constatazione definisce storicamente Baudelaire. Essa mostra che egli ha tenuto saldamente il suo posto; che è stato irriducibile nella coscienza del suo

compito. Egli è arrivato al punto di definire come proprio scopo «la creazione di un "poncif"». Egli vedeva in ciò la premessa di ogni futuro poeta lirico. Di quanti non si mostravano all'altezza di questa esigenza, egli teneva pochissimo conto. «Che cosa bevete? Brodi di ambrosia? Che cosa mangiate? Bistecche di Paro? Quanto vi danno al Monte di Pietà per una cetra?» Il poeta lirico con l'aureola è, per Baudelaire, antiquato. Baudelaire stesso gli ha dato una parte di comparsa in un brano in prosa intitolato "Perte d'auréole". Il testo è venuto alla luce solo tardi. Al primo esame dell'opera postuma è stato scartato come «inadatto alla pubblicazione»; ed è rimasto finora inosservato nella letteratura baudelairiana.

«- Che vedo, amico mio! Voi qui! Voi in un luogo malfamato! voi che bevete essenze e vi nutrite di ambrosia! In verità mi stupisco. - Sapete bene, mio caro, del mio terrore dei cavalli e delle carrozze. Poco fa, mentre traversavo il viale in gran fretta, saltando nel fango, attraverso questo caos mobile dove la morte arriva al galoppo da tutti i lati nello stesso tempo, l'aureola, in un movimento brusco, mi è scivolata dal capo ed è caduta nel fango del selciato. Non ho avuto il coraggio di raccogliercela. Ho ritenuto meno spiacevole perdere le mie insegne che far mi fracassare le ossa. E poi, mi sono detto, le disgrazie servono a qualcosa. Posso andare in giro in incognito, commettere azioni basse, e dedicarmi alla crapula come i comuni mortali. Eccomi qua, come vedete, in tutto simile a voi! - Dovreste almeno affiggere un avviso, o farla cercare dal commissario. - Non ci penso affatto! Mi trovo bene qui. Voi solo mi avete riconosciuto. E poi la dignità mi stufa. E mi diverte pensare che qualche cattivo poeta la raccoglierà e sarà così sfrontato da azzimarsene! Che gioia, rendere felice qualcuno! E soprattutto qualcuno che mi farà ridere! Pensate a X, o a Z! Come sarà buffo!» Lo stesso motivo ritorna nei diari; ma la conclusione è diversa. Il poeta si affretta a raccogliere l'aureola; ma è turbato dalla sensazione che sia un incidente di cattivo augurio [21](#).

L'autore di questi abbozzi non è un "flâneur". Essi esprimono ironicamente la stessa esperienza che Baudelaire affida di passaggio, senza arrangiamenti di sorta, a un periodo come questo: «Perdu dans ce vilain monde, "coudoyé par les foules", je su is comme un homme lassé dont l'oeil ne voit en arrière, dans les années profondes, que désabusement et amertume, et, devant lui, qu'un orage où rien de neuf n'est contenu, ni enseignement ni douleur». Essere stato fatto segno agli urti della folla, è l'esperienza - fra tutte quelle che hanno fatto della sua vita ciò che essa era - che Baudelaire prende come decisiva e insostituibile. L'apparenza di una folla viva e movimentata, oggetto della contemplazione del "flâneur", si è dissolta ai suoi occhi. Per meglio imprimersi la sua bassezza, egli immagina il giorno in cui anche le donne perdute, le reiette, si pronunceranno per una condotta

regolata, con danneranno il libertinaggio e non ammetteranno più nulla che non sia il denaro. Tradito da questi suoi ultimi alleati, Baudelaire muove contro la folla; e lo fa con la collera impotente di chi si getta contro il vento o contro la pioggia. Ecco l'«esperienza vissuta» a cui Baudelaire ha dato il peso di un'esperienza. Egli ha mostrato il prezzo a cui si acquista la sensazione della modernità: la dissoluzione dell'aura nell'«esperienza» dello "choc". L'intesa con questa dissoluzione gli è costata cara. Ma essa è la legge della sua poesia. Questa brilla nel cielo del Secondo Impero come «un astro senza atmosfera»²².

Se si può dire che la vita moderna, in Baudelaire, è il repertorio delle immagini dialettiche, ciò significa che Baudelaire stava di fronte alla vita moderna come il Seicento all'antichità.

Le stelle rappresentano, in Baudelaire, la crittografia della merce. Sono il sempre uguale in grandi masse.

I potenti del Secondo Impero non erano modellati sui campioni della classe borghese descritti da Balzac. E il moderno finì per diventare una parte che forse nessun altro che Baudelaire poteva coprire. Una parte tragica, dove il dilettante, che doveva assumerla in mancanza di altre forze, faceva spesso una figura comica, come gli eroi profusi dalla mano di Daumier con l'approvazione di Baudelaire. Di tutto ciò Baudelaire si rendeva certamente conto. Le eccentricità di cui si compiaceva erano il suo modo di manifestarlo. Egli non era quindi, certamente, un messi a né un martire, e neppure un eroe. Ma aveva in sé qualcosa del mimo, che deve recitare la parte del poeta davanti a una platea e ad una società che non sa già più che farsi del vero poeta e gli dà un posto solo come mimo. Sua consapevolezza di questo.

La nevrosi produce l'articolo di massa nell'economia psichica, dove prende la forma di «rappresentazione coatta». Essa appare, nell'economia del nevrotico, sempre la stessa in esemplari innumerevoli. Inversamente, l'idea stessa dell'eterno ritorno ha, in Blanqui, la forma di una rappresentazione coatta.

L'idea dell'eterno ritorno trasforma anche l'accadere storico in articolo di massa. Ma questa concezione mostra anche in un altro senso - per così dire nel suo rovescio - il segno delle circostanze sociali a cui deve la sua improvvisa attualità. Essa si annunciò nell'istante in cui la sicurezza delle condizioni di vita cominciò a diminuire nettamente in seguito alla successione accelerata delle crisi. L'idea dell'eterno ritorno riceveva splendore dal fatto che non si poteva più contare con sicurezza sul ritorno delle stesse condizioni a intervalli più brevi di quelli forniti dall'eternità. Il ritorno di costellazioni quotidiane diventava via via sempre più raro, e poteva nascere così l'oscuro presentimento che ci si dovesse accontentare delle costellazioni

cosmiche. Insomma, l'abitudine si preparava a rinunciare ad alcuni dei suoi diritti. Nietzsche dice: «Amo le brevi abitudini», e già Baudelaire fu incapace di sviluppare, vita natural durante, abitudini stabili.

L'impotenza è alla base della "via crucis" della sessualità virile. Indice storico di questa impotenza. Dall'impotenza deriva sia l'attaccamento di Baudelaire all'immagine serafica della donna che il suo feticismo. Da notare la concretezza e la precisione con cui l'immagine della donna si presenta in Baudelaire. Il «peccato poetico» di Keller, «Süsse Frauenbilder zu erfinden / Wie die bittere Erde sie nicht hegt»², non è certo il suo. Le immagini femminili di Keller hanno la dolcezza delle chimere, poiché egli ha infuso in loro la propria impotenza. Baudelaire rimane, nelle sue immagini femminili, più preciso e, in una parola, più francese, poiché l'elemento feticistico e quello serafico non si sono in lui (a differenza che in Keller) quasi mai uniti.

Ragioni sociali dell'impotenza: la fantasia della classe borghese cessava di occuparsi del futuro delle forze produttive che essa aveva scatenato. (Confronto fra le utopie borghesi classiche e quelle della metà dell'Ottocento). La borghesia, per potersi occupare ulteriormente di questo futuro, avrebbe dovuto infatti rinunciare, per prima cosa, all'idea della rendita. (Ho mostrato altrove, nello scritto su Fuchs, come il "comfort" specifico della metà del secolo si ricollegli a questa motivata paralisi della fantasia sociale). In confronto alle anticipazioni di questa fantasia sociale, il desiderio dei figli è forse solo uno stimolo più debole. La teoria baudelaireana dei bambini come degli esseri più vicini al peccato originale è, in ogni caso, rivelatrice.

Contegno di Baudelaire sul mercato letterario. Baudelaire era abilitato o costretto - dalla sua profonda esperienza della natura della merce - a riconoscere il mercato come istanza oggettiva (confronta i suoi "Conseils aux jeunes littérateurs "). Attraverso i rapporti con le redazioni era in continuo contatto col mercato. Il suo metodo - la diffamazione (Musset), la "contrefaçon" (Hugo). Baudelaire ha avuto forse per primo l'idea di un'originalità a norma di mercato, che proprio per ciò - era allora più originale di ogni altra ("créer un poncif"). Questa "création" implicava una certa intolleranza. (Baudelaire voleva far posto alle sue poesie e a questo scopo doveva scacciarne altre). Egli svalutò certe libertà poetiche dei romantici col suo uso classico dell'alessandrino e la poetica classicistica con le sue tipiche fratture e irregolarità nel verso classico stesso. Insomma, le sue poesie contenevano particolari disposizioni per sconfiggere le concorrenti.

La figura di Baudelaire entra, in un senso decisivo, a far parte della sua gloria. La sua storia è stata, per la massa piccolo-borghese dei lettori, un'"image", e cioè l'illustrazione della «carriera di un libertino». Tale immagine ha contribuito assai alla fama di Baudelaire, anche se quelli che la diffusero non contavano certo fra i suoi amici. A questa immagine se ne sovrappone un'altra, che ha operato assai meno diffusamente in estensione, ma forse, in compenso, più tenacemente nel tempo: dove Baudelaire appare come l'esponente di una passione estetica, come è stata concepita da Kierkegaard (in "Aut-aut") verso lo stesso tempo. Nessuna analisi di Baudelaire che voglia scrutare a fondo la sua opera può rinunciare a fare i conti con l'immagine della sua vita. In realtà questa immagine è determinata dal fatto che egli si è reso conto per primo, e nel modo più ricco di conseguenze, che la borghesia era sul punto di ritirare la sua commissione al poeta. Quale incarico sociale poteva subentrare al suo posto? Non si poteva apprenderlo da nessuna classe; e si poteva tutt'al più inferire dal mercato e dalle sue crisi. Non la richiesta palese e a breve termine, ma quella latente e a lunga scadenza interessava Baudelaire. Le "Fleurs du mal" provano che egli la seppe valutare esattamente. Ma il medio del mercato, in cui essa si manifestava, determinava un modo di produzione, e anche di vita, che era molto diverso da quello dei poeti di una volta. Baudelaire era costretto a pretendere la dignità di poeta in una società che non aveva più da assegnare dignità di sorta. Di qui la "bouffonnerie" del suo esordio.

In Baudelaire il poeta rivendica per la prima volta un valore di mercato. Baudelaire fu l'impresario di se stesso. La "perte d'auréole" colpisce anzitutto il poeta. Di qui la sua mitomania.

Ciò che è colpito dall'intenzione allegorica rimane avulso dai nessi della vita: distrutto e conservato nello stesso tempo. L'allegoria immobilizza i sogni. E dà l'immagine dell'inquietudine irrigidita.

La descrizione della confusione è qualcosa di diverso da una descrizione confusa.

La figura della donna lesbica appartiene in senso proprio alle immagini eroiche che funsero da guida a Baudelaire. Ciò è espresso da lui nei termini del suo satanismo, ma si può formulare anche in un linguaggio critico, non metafisico, che intenda la sua professione di fede nell'arte moderna nel quadro della sua visione politica. Il diciannovesimo secolo cominciò a inserire la donna, senza riguardi, nel processo della produzione mercantile. Tutti i teorici concordavano

sul punto che la sua femminilità specifica era minacciata, e che tratti virili si sarebbero necessariamente manifestati in essa con l'andar del tempo. Baudelaire approva questi tratti; ma nello stesso tempo vuole sottrarli alla sovranità dell'economico. E viene così a dare, a questa tendenza di sviluppo della donna, un accento puramente sessuale. Il modello ideale della donna lesbica rappresenta la protesta dell'arte moderna contro l'evoluzione tecnica. (Varrebbe la pena di accertare come la sua avversione per George Sand sia fondata in questo contesto).

Interrompere il corso del mondo - era la più profonda volontà di Baudelaire. La volontà di Giosué. Non la volontà profetica: poiché egli non pensava ad alcun cambiamento, a d alcuna conversione. Da questa volontà traeva origine la sua violenza, la sua impazienza e la sua collera, e da essa nascevano anche i tentativi, sempre reiterati, di colpire la realtà al cuore o di avvilupparla nel sonno.

Il labirinto è la via giusta per chi arriverà, in ogni caso, sempre troppo presto al la meta. E questa meta è il mercato.

Le stelle che Baudelaire bandisce dal suo mondo sono proprio quelle che, in Blanqui, diventano la sede dell'eterno ritorno.

L'ambiente oggettivo degli uomini assume, sempre più apertamente, la fisionomia della merce. Nello stesso tempo la "réclame" si accinge a coprire col suo bagliore il carattere di merce delle cose. Alla trasfigurazione menzognera del mondo delle merci si oppone la sua disposizione in senso allegorico. La merce cerca di guardarsi in faccia. E celebra la sua incarnazione nella prostituta.

Il labirinto è la patria dell'esitazione. La via di chi teme di arrivare alla meta tratterà, facilmente, un labirinto. Così fa l'istinto negli episodi che precedono la sua soddisfazione. Ma così fa anche l'umanità (la classe) che non vuol sapere dove va a finire.

Se è la fantasia che offre corrispondenze al ricordo, è il pensiero che gli dedica allegorie. Il ricordo ricollega le une alle altre.

L'attrazione magnetica che alcune poche situazioni fondamentali hanno esercitato sempre di nuovo sul poeta rientra nel quadro clinico della malinconia. La fantasia di Baudelaire conosce immagini stereotipe. Sembra che, in generale, egli abbia sofferto la costrizione di ritornare almeno una volta a ciascuno dei suoi motivi. Ciò è realmente paragonabile alla spinta che attira sempre di nuovo il

delinquente sul luogo del delitto. Le allegorie sono i luoghi in cui Baudelaire placava il suo istinto di distruzione. Si spiega, forse, così la corrispondenza veramente singolare di tante delle sue prose coi poemi delle "*Fleurs du mal*".

Giudicare la forza di pensiero di Baudelaire dai suoi escorsi filosofici (Lemaître) sarebbe un grave errore. Baudelaire è un cattivo filosofo, un buon teorico, ma insuperabile solo come rimuginatore³. Del rimuginatore ha la stereotipia dei motivi, la fermezza nel rifiuto di tutto ciò che potrebbe distrarlo, la capacità di porre continuamente l'immagine al servizio del pensiero. Il rimuginatore, come tipo storicamente determinato di pensatore, è quello che è di casa fra le allegorie.

(Maestà dell'intenzione allegorica: distruzione dell'organico e del vivente - soppressione dell'apparenza, vedi il passo estremamente significativo in cui Baudelaire parla del fascino che esercita su di lui il fondale dipinto dei teatri. La rinuncia all'incanto della lontananza è un momento decisivo nella lirica di Baudelaire. Essa ha trovato la formulazione più sovrana nella prima strofa del "*Voyage*").

Per gli uomini come sono oggi c'è solo una novità radicale - ed è sempre la stessa: la morte.

Inquietudine irrigidita è anche la formula della vita di Baudelaire, che non conosce sviluppo.

Uno degli arcani di cui la prostituzione divenne depositaria solo con l'avvento della grande città, è la massa. La prostituzione inaugura la possibilità di una comunione mistica con la massa. Ma l'avvento della massa è contemporaneo a quello della produzione di massa. La prostituzione sembra implicare insieme la possibilità di resistere in uno spazio vitale in cui gli oggetti del nostro uso immediato sono divenuti - sempre di più - articoli di massa. Nella prostituzione delle grandi città anche la donna diventa tale. E' questo sigillo affatto nuovo della vita nella metropoli che dà, all'accettazione baudelairiana del dogma del peccato originale, il suo vero significato. Il vecchio concetto pareva a Baudelaire abbastanza sicuro e sperimentato per dominare un fenomeno affatto nuovo e sconcertante.

La poesia di Baudelaire fa apparire il nuovo nel sempreuguale e il sempreuguale nel nuovo.

Mostrare energicamente come l'idea dell'eterno ritorno penetra

quasi nello stesso tempo nel mondo di Baudelaire, di Blanqui e di Nietzsche. In Baudelaire l'accento cade sul nuovo, strappato con eroico sforzo al sempreuguale, in Nietzsche sul sempreuguale, che l'uomo affronta con eroica fermezza. (Blanqui è molto più vicino a Nietzsche che a Baudelaire, ma in lui prevale la rassegnazione). In Nietzsche questa esperienza si proietta cosmologicamente nella tesi che non succede più nulla di nuovo.

L'eco ininterrotta che le "*Fleurs du mal*" hanno trovato fino ad oggi si riconnette profondamente a un certo aspetto assunto qui dalla grande città, la prima volta che entrava nel verso. E' quello che meno ci si potrebbe aspettare. Ciò che si ode, in Baudelaire, ogni volta che evoca nei suoi versi Parigi, è la caducità e fragilità di questa grande metropoli. Che non si trova forse mai accennata in modo più perfetto che nel "*Crépuscule du matin*"; ma l'aspetto è comune, in maggiore o minor misura, a tutti i "*tableaux parisiens*"; e si rivela nella trasparenza della città, qua le è evocata da "*Le soleil*", come nell'effetto di contrasto del "*Rêve parisien*".

Il contegno eroico di Baudelaire ha forse la massima affinità con quello di Nietzsche. Anche se Baudelaire si attiene al cattolicesimo, la sua esperienza dell'universo corrisponde esattamente a quella che Nietzsche ha riassunto nella frase: Dio è morto.

Le fonti da cui si alimenta il contegno eroico di Baudelaire scaturiscono dagli ultimi fondamenti dell'ordine sociale che andava avviandosi verso la metà del secolo. Esse fanno tutt'uno con le esperienze che istruirono Baudelaire intorno ai radicali mutamenti che avevano avuto luogo nelle condizioni della produzione artistica. Questi mutamenti consistevano in ciò: che la forma di merce nell'opera d'arte, e la forma di massa nel pubblico, si manifestavano in forma più diretta e brutale che non fosse mai avvenuto prima. Questi stessi mutamenti determineranno in seguito, insieme ad altri cambiamenti nel campo dell'arte, anzitutto il tramonto della poesia lirica. E' il sigillo inconfondibile delle "*Fleurs du mal*" che Baudelaire risponda a questi mutamenti con un libro di versi. Ed è anche lo straordinario esempio di contegno eroico che si riscontra nella sua vita. "L'appareil san glant de la destruction" è lo sparso armamentario che - nella cella più intima della poesia di Baudelaire - giace ai piedi della prostituta, che ha ereditato tutti i pieni poteri dell'allegoria barocca.

La presa ferma, apparentemente brutale, fa parte dell'immagine della salvezza.

Per l'idea dell'eterno ritorno è importante il fatto che la borghesia non osava più guardare in faccia allo sviluppo incombente dell'ordine produttivo che essa stessa aveva messo in opera. L'idea di Zarathustra dell'eterno ritorno e il motto delle federe dei cuscini «Solo un quarto d'ora» sono complementari.

Osservazione di Leiris, che la parola "*familier*", in Baudelaire, è piena di mistero e d'inquietudine, che sottende in lui qualcosa che non ha mai significato prima.

Il primo verso de "*La servante au grand coeur*" - sulle parole «*dont vous étiez jalou se*» non cade l'accento che ci si dovrebbe attendere. Da «*jaloux*» è come se la voce si ritraesse. E questo riflusso della voce è qualcosa di estremamente significativo per Baudelaire.

Impotenza virile - figura chiave della solitudine, nel suo segno si attua l'arresto delle forze produttive - un abisso separa l'uomo dai suoi simili.

La nebbia come conforto della solitudine.

Se può sembrare ovvio che l'aspirazione dell'uomo a una vita più pura, innocente e spirituale di quella che gli è data si guardi necessariamente intorno in cerca di un pegno nella natura, essa lo ha trovato, per lo più, in esseri analoghi del mondo vegetale o animale. Diversamente in Baudelaire. Il suo sogno di una vita siffatta respinge la comunità con ogni natura terrestre e vagheggia solo le nuvole. Ciò è detto esplicitamente nel primo poemetto dello "*Spleen de Paris*". Molte poesie accolgono motivi di nuvole. La sconsecrazione delle nuvole ("*La Béatrice*") è la più terribile.

"*L'essence du rire*" non contiene altro che la teoria del poeta satanico. Baudelaire arriva, in questo scritto, a valutare anche il sorriso dal punto di vista della risata satanica. I contemporanei accennano spesso a quel che c'era di tremendo nel suo modo di ridere.

Qualità della produzione di merci: la novità del prodotto acquista (come stimolante della domanda) un valore finora ignoto; il sempreuguale appare per la prima volta sensibilmente nella produzione di massa.

Il «ricordo»⁴ è la reliquia secolarizzata.

Il «ricordo» è complementare all'«esperienza vissuta». In esso si deposita la crescente autoestraniazione dell'uomo, che cataloga il suo passato come un morto possesso. L'allegoria ha sgombrato, nell'Ottocento, il mondo esteriore, per stabilirsi in quello interno. La reliquia deriva dal cadavere, il «ricordo» dall'esperienza defunta, che si definisce, eufemisticamente, «esperienza vissuta».

Che senso ha parlare di progresso a un mondo che sprofonda in uno stato di rigidità cadaverica? L'esperienza di un mondo che entra in catalessi è quella che Baudelaire trovò fissata con forza incomparabile in Poe. Ciò che rese Poe insostituibile per lui è che egli descriveva il mondo in cui poesia e sforzi di Baudelaire trovavano la loro giustificazione. Vedi la testa di medusa in Nietzsche.

L'eterno ritorno è un tentativo di saldare insieme i due principi antinomici della felicità: quello dell'eternità e quello dell'«ancora una volta». - L'idea dell'eterno ritorno suscita per incanto, dalla miseria del tempo, l'idea speculativa (o la fantasmagoria) della felicità. L'eroismo di Nietzsche fa "pendant" a quello di Baudelaire, che evoca, dalla miseria del filisteismo, la fantasmagoria dell'arte moderna.

Il concetto di progresso dev'essere fondato nell'idea di catastrofe. La catastrofe è che tutto continui come prima. Essa non è ciò che di volta in volta incombe, ma ciò che di volta in volta è dato. Il pensiero di Strindberg: l'inferno non è nulla che ci attenda - ma la nostra vita qui.

Gli emblemi ritornano come merci.

L'allegoria barocca vede il cadavere solo dall'esterno. Baudelaire lo vede anche dall'interno.

Che i nomi vengano meno, in Baudelaire, dà l'idea più esatta della tendenza della sua lirica all'inappariscenza.

Molte delle sue poesie hanno il loro luogo più incomparabile all'inizio - dove sono, per così dire, nuove. Ciò è stato osservato più volte.

E' della massima importanza che il nuovo non dia, in Baudelaire, alcun contributo al progresso. Del resto, non c'è praticamente mai, in lui, un tentativo di misurarsi seriamente con l'idea di progresso. E' proprio la fede nel progresso che egli perseguita del suo odio come un'eresia, una falsa dottrina, e non come un semplice errore. Blanqui,

da parte sua, non mostra alcun odio per la credenza nel progresso; ma la copre tacitamente del suo scherno. Ciò non significa affatto che e gli diventi infedele al suo credo politico. L'attività del cospiratore professionale, quale era Blanqui, non presuppone affatto la fede nel progresso, ma intanto solo la decisione di farla finita con l'ingiustizia presente. Questa decisione di sottrarre l'umanità, all'ultima ora, alla catastrofe che di volta in volta la minaccia, fu per Blanqui, più che per ogni altro rivoluzionario di quel periodo, l'elemento determinante. Egli si è sempre rifiutato di schizzare piani perciò che sarebbe venuto in seguito. Con tutto ciò si concilia benissimo l'atteggiamento di Baudelaire nel 1848.

Da ultimo Baudelaire, di fronte allo scarso successo della sua opera, ha messo in vendita anche se stesso. Si è gettato dietro la sua opera, e ha verificato così fino in fondo, per se stesso, quello che pensava dell'ineluttabile necessità della prostituzione per il poeta.

Uno dei problemi decisivi per la comprensione della poesia di Baudelaire è la trasformazione dell'aspetto della prostituzione col sorgere delle metropoli. Poiché questo è certo: che Baudelaire esprime questa trasformazione, che essa è uno dei massimi oggetti della sua poesia. La prostituzione, col sorgere delle metropoli, entra in possesso di nuovi arcani. Uno dei quali è, anzitutto, il carattere labirintico della città stessa; l'immagine del labirinto è entrata nella carne e nel sangue dei "flâneur". La prostituzione, per così dire, la colora diversamente. Il primo arcano di cui essa dispone è quindi il volto mitico della città come labirinto. Di cui fa parte, naturalmente, l'immagine del minotauro al suo centro. Che esso infligga la morte al singolo, non è decisivo. Decisiva è l'immagine delle forze mortali che esso incarna e rappresenta. Ma anche questa immagine è nuova per l'abitante delle metropoli.

Nella forma che la prostituzione ha assunto nelle grandi città, la donna appare non solo come merce, ma in senso stretto come articolo di massa. A ciò allude il tra vestimento artificiale dell'espressione individuale a favore di un'espressione professionale, che è operato dal "maquillage". Che proprio questo aspetto della prostituta fosse sessualmente decisivo per Baudelaire, è provato, fra l'altro, dal fatto che nelle sue molteplici evocazioni della prostituta lo sfondo non è mai il bordello, ma spesso la strada.

E' estremamente importante - e anche questo va detto a integrazione della nota di Valéry - che Baudelaire si sia scontrato nel rapporto di concorrenza nella produzione poetica. Le rivalità personali

fra i poeti sono, naturalmente, di data antichissima. Ma qui si tratta proprio della trasposizione di queste rivalità nella sfera della concorrenza sul pubblico mercato. E' questo, il mercato, e non la protezione di un principe, che si tratta di conquistare. Ma in questo senso fu una vera scoperta di Baudelaire quella di trovarsi di fronte a individui. La dissoluzione delle scuole poetiche, degli «stili», è complementare al mercato, che si apre davanti al poeta come pubblico. (Il pubblico come tale entra per la prima volta nel campo visivo in Baudelaire - e fu questa la premessa del fatto che egli non cadde vittima dell'apparenza di scuole poetiche. E inversamente: poiché la scuola si presentava ai suoi occhi come una formazione puramente superficiale, il pubblico gli apparve in tutta la sua effettiva realtà).

L'espressione di Melantone, "*Melancholia illa heroica*", è la definizione più perfetta dell'ingegno di Baudelaire. Ma la "*melancholia*", nell'Ottocento, ha un altro carattere che nel Seicento. La figura-chiave della vecchia allegoria è il cadavere. La figura-chiave della nuova allegoria è il «ricordo». Il «ricordo» è lo schema della trasformazione della merce in oggetto di collezione. Le *correspondances* sono, di fatto, le infinite risonanze di ogni ricordo con tutti gli altri. «*J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans*».

Il carattere eccentrico di Baudelaire era una maschera sotto cui egli cercava di nascondere, per una sorta di pudore, la necessità superindividuale del suo destino di vita.

Da quando aveva diciassette anni, Baudelaire visse la vita di un letterato. Non si può dire che si sia mai dichiarato un intellettuale, o che si sia mai impegnato per il mondo dello spirito. L'etichetta della produzione artistica non era stata ancora inventata.

La visione allegorica, che aveva creato uno stile nel Seicento, non era più tale nell'Ottocento. Baudelaire isolato come allegorico: il suo isolamento è, per certi aspetti, quello di un epigono. (Le sue teorie sottolineano questo ritardo, spesso in modo provocatorio). Se la forza stilizzante dell'allegoria era debole nell'Ottocento, lo era anche la tentazione della "routine", che ha lasciato tanti e così vari segni nella poesia del Seicento. Quella "routine" ha pregiudicato, in una certa misura, la tendenza distruttiva dell'allegoria, il suo rilievo del frammentario nell'opera d'arte.

PARIGI. LA CAPITALE DEL XIX SECOLO

Le acque sono azzurre e gli arbusti sono rosa;
la sera è dolce da vedere;
E' l'ora del passeggio. Le grandi signore vanno
a spasso; dietro a loro vanno piccole signore".
NGUYEN-TRONG-HIEP, "Paris capitale de la France" (1897).

1. *Fourier o le gallerie*

De ces palais les colonnes magiques
A l'amateur montrent de toutes parts
Dans les objets qu'étaient leurs
portiques Que l'industrie est rivale des arts.
"Nouveaux tableaux de Paris" (1828).

La maggior parte dei "passages" parigini sorge nei quindici anni dopo il 1822. La prima condizione del loro sorgere è l'alta congiuntura del mercato tessile. Cominciano ad apparire i "magasins de nouveauté", i primi "établissements" che tengono grossi depositi di merci. Essi sono i precursori dei grandi magazzini. Era allora che Balzac scriveva: «Le grand poème de l'étalage chante ses strophes de couleur depuis la Madeleine jusqu'à la porte Saint-Denis». Le gallerie sono un centro del commercio di articoli di lusso. Nel loro arredamento l'arte entra al servizio del commerciante. I contemporanei non si stancano di ammirarle. Esse restano ancora, per molto tempo, un centro di attrazione per gli stranieri. Una «Guida illustrata di Parigi» dice: «Queste gallerie, recente invenzione del lusso industriale, sono corridoi ricoperti di vetro e dalle pareti intarsiate di marmo, che attraversano interi caseggiati, i cui proprietari si sono uniti per queste speculazioni. Sui due lati di questi corridoi, che ricevono luce dall'alto, si succedono i più eleganti negozi, sicché un passaggio del genere è una città, anzi un mondo in miniatura». Le gallerie sono la sede della prima illuminazione a gas.

La seconda condizione del sorgere delle gallerie è rappresentata dagli inizi della costruzione in ferro. L'Impero aveva visto in questa tecnica un contributo al rinnovamento dell'architettura in senso greco-

antico. Il teorico dell'architettura Botticher esprime la convinzione generale quando dice che «per quanto riguarda le forme artistiche del nuovo sistema» deve valere «il principio formale della maniera ellenica». L'"empire" è lo stile del terrorismo rivoluzionario, per cui lo Stato è fine a se stesso. Come Napoleone misconobbe la natura funzionale dello Stato come strumento di dominio della classe borghese, così gli architetti del suo tempo misconobbero la natura funzionale del ferro, con cui il principio costruttivo si avvia a trionfare nell'architettura. Questi architetti danno ai sostegni in ferro la forma di colonne pompeiane, alle fabbriche quella di case d'abitazione, come più tardi le prime stazioni cercano di imitare gli "chalets". «La costruzione assume il ruolo del subcosciente». Ciononostante, il concetto di ingegnere, che deriva dalle guerre rivoluzionarie, comincia ad affermarsi, e cominciano le lotte fra costruttori e decoratori, Ecole Polytechnique ed Ecole des Beaux-Arts.

Per la prima volta nella storia dell'architettura appare, col ferro, un materiale di costruzione artificiale. Esso subisce un'evoluzione il cui ritmo si accelera nel corso del secolo. Questa evoluzione riceve un impulso decisivo quando si vede che la locomotiva, con cui si sono fatti esperimenti a partire dalla fine degli anni '20, funziona solo su binari di ferro. Il binario diventa la prima parte montabile in ferro l'antesignano del pilone. Si evita il ferro nelle case di abitazione, e lo si impiega nelle gallerie, nei padiglioni delle esposizioni, nelle stazioni ferroviarie - che sono tutte costruzioni a scopi di transito. Nello stesso tempo si estende il campo di applicazione architettonica del vetro. Ma le premesse sociali di una sua più ampia utilizzazione come materiale edilizio si ritrovano solo cent'anni dopo. Ancora nell'"Architettura in vetro" di Scheerbart (1914) essa appare in un quadro utopistico.

Chaque époque rêve la suivante.

MICHELET, "Avenir! Avenir!"

Alla forma del nuovo mezzo di produzione, che, all'inizio, è ancora dominata da quella del vecchio (Marx), corrispondono, nella coscienza collettiva, immagini in cui il nuovo si compenetra col vecchio. Queste immagini sono proiezioni del desiderio, in cui il collettivo cerca di eliminare o di abbellire l'imperfezione del prodotto sociale, come pure i difetti dell'ordinamento sociale della produzione. Emerge insieme, in queste proiezioni, l'energica tendenza a distanziarsi dall'invecchiato - e cioè dal passato più recente. Queste tendenze rimandano la fantasia, che ha tratto impulso dal nuovo, al passato antichissimo. Nel sogno in cui, ad ogni epoca, appare in immagini la seguente, questa appare sposata ad elementi della preistoria, e cioè di una società senza classi. Le esperienze della quale, depositate nell'inconscio del collettivo,

producono, compenetrandosi col nuovo l'utopia, che lascia le sue tracce in mille configurazioni della vita, dalle costruzioni durevoli alle mode effimere.

Questi rapporti sono riconoscibili nell'utopia di Fourier. Essa deve il suo impulso più intimo all'apparizione delle macchine. Ma ciò non appare direttamente dai suoi sviluppi, che partono dall'immoralità degli affari e del commercio, e dalla falsa morale addetta al loro servizio. Il falanstero deve ricondurre gli uomini a rapporti in cui la moralità risulti superflua. La sua complicatissima organizzazione appare come un meccanismo. Gli addentellati delle passioni, la complessa interazione delle "passions mécanistes" con la "passion cabaliste", sono analogie primitive della macchina nel materiale psicologico. Questo macchinario umano produce il paese di cuccagna, il sogno antichissimo che l'utopia di Fourier ha riempito di nuova vita.

Fourier ha visto nelle gallerie il canone architettonico del falanstero. La loro interpretazione reazionaria da parte di Fourier è significativa: mentre esse servono in origine a scopi commerciali, diventano in lui sedi di abitazione. Il falanstero è una città di gallerie. Fourier introduce, nel rigido mondo formale dell'Impero, l'idillio colorato del Biedermeier. Il suo splendore dura, affievolito, fino a Zola: che accoglie le idee di Fourier nel "Travail", come prende congedo dalle gallerie nella "Thérèse Raquin". - Marx ha preso (contro Carl Grün) le difese di Fourier, e ha sottolineato la sua «grandiosa concezione dell'uomo». Ed ha anche attirato l'attenzione sullo "humor" di Fourier. E in realtà Jean Paul, nella "Levana", è altrettanto affine al Fourier pedagogo quanto Scheerbart, nella sua "Architettura in vetro", al Fourier utopista.

2. *Daguerre o i panorami*

Soleil, prends garde à toi!
A. J. WIERTZ, *Œuvres littéraires*,
Paris 1870.

Come l'architettura comincia a sfuggire all'arte nella costruzione in ferro, così fa, a sua volta, la pittura nei panorami. Il punto culminante della preparazione dei panorami coincide con l'apparizione delle gallerie. Si cercava in tutti i modi, con ogni sorta di espedienti tecnici, di fare dei panorami le sedi di una perfetta imitazione della natura. Si cercava di riprodurre la successione del giorno nel paesaggio; il sorgere della luna, il rumore delle cascate. David consiglia ai suoi allievi di disegnare nei panorami secondo la natura. Nel loro tentativo di produrre, nella natura rappresentata, trasformazioni fedeli fino

all'illusione, i panorami rinviavano in anticipo, oltre la fotografia, al film e al film sonoro.

Contemporanea ai panorami è una letteratura panoramatica. "Le livre des Cent-et-Un", "Les Français peints par eux-mêmes", "Le diable à Paris", "La grande ville", fanno parte di essa. In questi libri si prepara il lavoro letterario collettivo a cui Girardin, negli anni '30, creò una sede nel "feuilleton". Essi consistono di singoli schizzi la cui veste aneddotica corrisponde al primo piano dei panorami (rappresentato plasticamente), mentre il contenuto informativo corrisponde al loro sfondo dipinto. Questa letteratura è anche socialmente panoramatica. Per l'ultima volta l'operaio appare, fuori della sua classe, come comparsa di un idillio.

I panorami, che annunciano un rivolgimento nel rapporto dell'arte alla tecnica, sono insieme espressione di un nuovo sentimento della vita. Il cittadino, la cui superiorità politica sulla campagna si manifesta ripetutamente nel corso del secolo, compie il tentativo di importare il paesaggio nella città. La città si amplia a paesaggio nei panorami, come farà più tardi, in forma più sottile, per il "flâneur". Daguerre è allievo del pittore di panorami Prévost, il cui "atelier" si trova nel "passage du panorama". Descrizione dei panorami di Prévost e Daguerre. Nel 1839 brucia il panorama di Daguerre. Nello stesso anno egli annuncia la scoperta della dagherrotipia.

Arago presenta la fotografia in un discorso alla Camera. Egli le assegna il posto che le compete nella storia della tecnica, e pronostica le sue future applicazioni. Per contro gli artisti cominciano a discutere il suo valore estetico. La fotografia conduce alla distruzione del vasto ceto professionale dei ritrattisti in miniatura. Ciò non accade solo per ragioni economiche. La prima fotografia era artisticamente superiore al ritratto in miniatura. La ragione tecnica di questa superiorità è nel lungo periodo di posa, che richiedeva la massima concentrazione del soggetto. La ragione sociale è che i primi fotografi appartenevano all'avanguardia e che la loro clientela usciva in gran parte da essa. L'anticipo di Nadar sui suoi colleghi di mestiere si rivela nella sua iniziativa di prendere fotografie nel sistema di canalizzazione di Parigi. Con ciò si attribuisce, per la prima volta, all'obbiettivo la capacità di effettuare scoperte. La sua importanza diventa tanto maggiore quanto più è sentito come problematico, alla luce della nuova realtà tecnica e sociale, l'elemento soggettivo dell'informazione pittorica e grafica. L'esposizione universale del 1855 ha per la prima volta una mostra speciale dedicata alla fotografia. Nello stesso anno Wiertz pubblica il suo grande articolo sulla fotografia, in cui le assegna il compito di educare filosoficamente la pittura. Educazione che egli intendeva, come appare dai suoi quadri, in senso politico. Wiertz può essere quindi considerato il primo che ha (se non previsto)

postulato il montaggio come impiego agitatorio della fotografia. Col crescente sviluppo delle comunicazioni diminuisce il valore informativo della pittura. Per reazione alla fotografia, essa comincia con l'accentuare gli elementi coloristici del quadro. Quando l'impressionismo cede il passo al cubismo, la pittura si è creato un dominio più ampio, in cui la fotografia, per il momento, non può seguirla. La fotografia, a sua volta, a partire dalla metà del secolo, contribuisce potentemente ad estendere l'ambito dell'economia mercantile, offrendo sul mercato in quantità illimitata personaggi, scene, avvenimenti, che non sarebbero mai stati utilizzabili o potevano esserlo solo come immagini per un cliente. Per accrescere la vendita, essa rinnova i suoi oggetti con aggiornamenti successivi della tecnica di ripresa, che determinano la sua storia successiva.

3. *Grandville o le esposizioni universali*

Oui quand le monde entier, de Paris jusqu'en Chine,
O divin Saint-Simon, sera dans ta doctrine,
L'âge d'or doit renaître avec tout son éclat,
Les fleuves rouleront du thé, du chocolat;
Les moutons tout rôtis bondiront dans la plaine,
Et les brochets au bleu nageront dans la Seine;
Les épinards viendront au monde fricassés,
Avec des croûtons frits tout au tour concassés.
Les arbres produiront des pommes en compotes
Et l'on moissonnera des cerricks et des bottes;
Il neigera du vin, il pleuvra des poulets,
Et du ciel les canards tomberont aux navets.
LAUGLE' e VANDERBUSCH,
"Louis et le Saint-Sitnonien" (1832).

Le esposizioni universali sono luoghi di pellegrinaggio al feticcio merce. «L'Europa si è mossa per vedere delle merci», dice Taine nel 1855. Le esposizioni universali sono precedute da esposizioni nazionali dell'industria, di cui la prima ha luogo nel 1798 sul Campo di Marte. Essa nasce dall'intento di «divertire le classi operaie e diventa per loro una festa di emancipazione». La classe operaia è in primo piano come cliente. L'ambito dell'industria dei divertimenti non si è ancora formato. Esso fa tutt'uno con la festa popolare. Il discorso di Chaptal all'industria inaugura questa esposizione. - I sansimoniani, che progettano l'industrializzazione del globo, fanno propria l'idea delle esposizioni mondiali. Chevalier, la prima autorità nel nuovo

campo, è scolaro di Enfantin ed editore del giornale sansimoniano «Le globe». I sansimoniani hanno previsto lo sviluppo dell'economia mondiale, ma non la lotta di classe. Alla loro partecipazione alle imprese industriali e commerciali verso la metà del secolo si accompagna il loro imbarazzo nelle questioni riguardanti il proletariato. Le esposizioni mondiali trasfigurano il valore di scambio delle merci; creano un ambito in cui il loro valore d'uso passa in secondo piano; inaugurano una fantasmagoria in cui l'uomo entra per lasciarsi distrarre. L'industria dei divertimenti gli facilita questo compito, sollevandolo all'altezza della merce. Egli si abbandona alle sue manipolazioni, godendo della propria estraniamento da sé e dagli altri. - L'intronizzazione della merce e l'aureola di distrazione che la circonda è il tema segreto dell'arte di Grandville. A ciò corrisponde il dissidio fra l'elemento utopistico e l'elemento cinico di essa. Le sue arguzie nella rappresentazione di oggetti morti corrispondono a ciò che Marx chiama i «capricci teologici» della merce. Essi si depositano chiaramente nella "spécialité" - una qualifica o etichetta che sorge in questo periodo nell'industria di lusso; sotto la matita di Grandville la natura intera si trasforma in "spécialités". Egli la presenta nello stesso spirito in cui la "réclame" - anche questa parola sorge in questo periodo - comincia a presentare i suoi articoli. Finisce pazzo.

Moda: Madama morte! Madama morte!
LEPOPARDI, *"Dialogo della moda e della morte"*.

Le esposizioni mondiali edificano l'universo delle merci. Le fantasie di Grandville trasferiscono il carattere di merce all'universo. Lo modernizzano. L'anello di Saturno diventa un balcone in ferro battuto su cui gli abitanti di Saturno prendono aria la sera. L'equivalente letterario di questa utopia grafica è rappresentato dai libri dello scienziato fourierista Toussenat. - La moda prescrive il rituale secondo cui va adorato il feticcio della merce; Grandville estende i diritti della moda agli oggetti dell'uso quotidiano e al cosmo intero. Seguendola nei suoi estremi, egli scopre la sua natura. Essa è in conflitto con l'organico; accoppia il corpo vivente al mondo inorganico, e fa valere sul vivente i diritti del cadavere. Il feticismo, che è alla base del "sex-appeal" dell'inorganico, è la sua forza vitale. Il culto della merce lo mette al proprio servizio.

Per l'esposizione mondiale di Parigi del 1867 Victor Hugo lancia un manifesto: «Ai popoli d'Europa». Prima e più chiaramente i loro interessi sono stati rappresentati dalle delegazioni operaie francesi, deputata la prima all'esposizione mondiale di Londra del 1851, e la seconda, forte di 750 membri, a quella del 1862. Questa seconda ha avuto un'importanza indiretta per la fondazione dell'Associazione

internazionale operaia di Marx. - La fantasmagoria della civiltà capitalistica tocca la sua espansione più radiosa nell'esposizione universale del 1867. L'Impero è al culmine della sua potenza. Parigi si conferma capitale del lusso e delle mode. Offenbach detta il ritmo alla vita parigina. L'operetta è l'utopia ironica di un dominio permanente del capitale.

4. Luigi Filippo o l'«intérieur»

... la tête

.....
sur la table de nuit, comme une renoncule,
repose...
BAUDELAIRE, "Une martyre".

Sotto Luigi Filippo l'uomo privato fa il suo ingresso sulla scena storica. L'estensione del sistema democratico grazie al nuovo diritto elettorale coincide con la corruzione parlamentare organizzata da Guizot. Protetta da questa corruzione, la classe dominante fa la storia curando semplicemente i propri affari. Essa promuove la costruzione delle ferrovie per aumentare i propri possessi azionari; e sostiene, nel dominio di Luigi Filippo, quello dell'affarista privato. Con la Rivoluzione di Luglio la borghesia ha realizzato gli obbiettivi del 1789 (Marx).

Per il privato lo spazio vitale entra per la prima volta in contrasto col luogo di lavoro. Il primo si costituisce nell'"intérieur". Il suo complemento è il "comptoir". Il privato, che tiene conto della realtà nel "comptoir", esige dall'"intérieur" di essere cullato nelle proprie illusioni. Questa necessità è tanto più pressante in quanto egli non pensa affatto ad estendere le sue considerazioni d'affari a riflessioni d'ordine sociale. Nel modo di foggiare il suo ambiente privato egli reprime le une e le altre. Di qui hanno origine le fantasmagorie dell'"intérieur". Per l'uomo privato, esso rappresenta l'universo. In esso egli raccoglie il lontano e il passato. Il suo salotto è un palco nel teatro universale.

Digressione sullo stile "liberty". La crisi dell'"intérieur" ha luogo intorno alla fine del secolo nello stile "liberty". E' vero che - nella sua ideologia - esso sembra condurre l'"intérieur" al suo compimento. L'apoteosi dell'anima solitaria appare come la sua meta; l'individualismo è la sua teoria. In Vandervelde la casa appare come espressione della personalità. L'ornamento è, per questa casa, ciò che la firma è per il quadro. Ma il vero significato dello stile "liberty" non

appare in questa ideologia. Esso è l'ultimo tentativo di sortita dell'arte assediata dalla tecnica nella sua torre d'avorio: un tentativo che mobilita tutte le riserve dell'interiorità. Essa trova la sua espressione nel linguaggio lineare medianico, nel fiore come simbolo della natura nuda e vegetativa, che si oppone all'ambiente tecnicamente armato. I nuovi elementi della costruzione in ferro, piloni e forme di sostegno, impegnano lo stile "liberty". Nell'ornamento esso si sforza di riconquistare queste forme all'arte. Il cemento armato gli apre nuove prospettive di modellazione plastica nell'architettura. Intorno a questo periodo l'epicentro reale dello spazio vitale si trasferisce nell'ufficio. L'altro, privato della sua realtà, si crea una sede nel villino personale. Le somme dello stile "liberty" sono tirate nel "Costruttore Solness": il tentativo dell'individuo di tenere testa alla tecnica in nome della propria interiorità conduce alla sua rovina.

Je crois à mon Dme: la Chose.
LEON DEUBEL, "Œuvres", Paris 1929.

L'"intérieur" è l'asilo dell'arte. Il collezionista è il vero inquilino dell'"intérieur". Egli si assume il compito di trasfigurare le cose. E' un lavoro di Sisifo, che consiste nel togliere alle cose, mediante il suo possesso di esse, il loro carattere di merce. Ma egli dà loro solo un valore d'amatore invece del valore d'uso.

Il collezionista si trasferisce idealmente, non solo in un mondo remoto nello spazio o nel tempo, ma anche in un mondo migliore, dove gli uomini, è vero, sono altrettanto poco provvisti del necessario che in quello di tutti i giorni, ma dove le cose sono libere dalla schiavitù di essere utili.

L'"intérieur" non è solo l'universo, ma anche la custodia dell'uomo privato. Abitare significa lasciare impronte, ed esse acquistano, nell'"intérieur", un rilievo particolare. Si inventano fodere e copertine, astucci e custodie in quantità, dove si imprimono le tracce degli oggetti d'uso quotidiano. Anche le tracce dell'inquilino s'imprimono nell'"intérieur"; e nasce la storia poliziesca, che segue appunto queste impronte. La "Filosofia del mobilio" come i suoi racconti polizieschi fan no di Poe il primo fisionomista dell'"intérieur". I criminali dei primi romanzi polizieschi non sono "gentlemen" né "apaches", ma privati borghesi.

5. Baudelaire o le strade di Parigi

Tout pour moi devient Allégorie.

L'ingegno di Baudelaire, nutrito di malinconia, è un ingegno allegorico. Per la prima volta, in Baudelaire, Parigi diventa oggetto della poesia lirica. Questa poesia non è arte locale o di genere; lo sguardo dell'allegorico, che colpisce la città, è lo sguardo dell'estraniato. E' lo sguardo del "flâneur", il cui modo di vivere avvolge ancora di un'aura conciliante quello futuro, sconsolato dell'abitante della grande città. Il "flâneur" è ancora alle soglie, sia della grande città che della borghesia. L'una e l'altra non lo hanno ancora travolto. Egli non si sente a suo agio in nessuna delle due, e cerca un asilo nella folla. Precoci contributi alla fisionomia della folla si trovano in Engels e in Poe. La folla è il velo attraverso il quale la città ben nota appare al "flâneur" come fantasmagoria. In questa fantasmagoria essa è ora paesaggio, ora stanza. Entrambi compongono il magazzino, che mette anche la "flânerie" al servizio della vendita. Il magazzino è l'ultima avventura del "flâneur".

Col "flâneur" l'intelligenza si reca sul mercato. A vederlo, secondo lei; ma, in realtà, già per trovare un compratore. In questo stadio intermedio, in cui ha ancora mecenati, ma comincia già a familiarizzarsi col mercato, essa appare come "bohème". All'incertezza della sua posizione economica corrisponde quella della sua funzione politica; come appare nel modo più evidente nei cospiratori di professione, che appartengono in tutto alla "bohème". Il loro campo d'azione iniziale è l'esercito, poi diventa la piccola borghesia, e all'occasione il proletariato. Ma questo ceto vede i suoi avversari negli autentici capi di quest'ultimo. Il "Manifesto comunista" mette fine alla loro esistenza politica. La poesia di Baudelaire attinge la sua forza dal pathos ribelle di questo ceto. Egli si mette dalla parte degli asociali. La sua sola comunità sessuale è quella con una prostituta.

Facilis descensus Averni.

VIRGILIO, "Eneide".

E' l'unicità della poesia di Baudelaire che le immagini della donna e della morte si mescolino in una terza: quella di Parigi. La Parigi delle sue poesie è una città sprofondata, più ancora sottomarina che sotterranea. Gli elementi ctonici della città - la sua formazione topografica, il vecchio letto abbandonato della Senna - hanno lasciato un'impronta nella sua poesia. Ma decisivo, in Baudelaire, nell'«idillio funebre» della città, è un sostrato sociale, moderno. Il moderno è un accento fondamentale della sua poesia. Come "spleen", esso frantuma l'ideale ("Spleen et idéal").

Ma proprio l'arte moderna cita continuamente la preistoria. Ciò

accade, qui, attraverso l'ambiguità che è propria dei rapporti e dei prodotti sociali dell'epoca. Ambiguità è l'apparizione figurata della dialettica, la legge della dialettica nell'immobilità. Questo arresto, o immobilità, è utopia, e l'immagine dialettica un'immagine di sogno. Un'immagine del genere è la merce stessa: come feticcio. Un'immagine del genere sono le gallerie, che sono casa come sono stelle. Un'immagine del genere è la prostituta, che è insieme venditrice e merce.

Le voyage pour connaître ma géographie.

"Nota di un pazzo", Paris 1907.

L'ultimo poema delle *"Fleurs du mal"*: *"Le voyage"*; «*O mort, vieux capitaine, il est temps, levons l'ancre*». L'ultimo viaggio del "flâneur": la morte. La sua meta: il nuovo. «*Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau*». La novità è una qualità indipendente dal valore d'uso della merce. E' l'origine dell'apparenza che è inseparabile dalle immagini prodotte dall'inconscio collettivo. E' la quintessenza della falsa coscienza, di cui la moda è l'agente infaticabile. Questa apparenza di novità si riflette, come uno specchio nell'altro, nell'apparenza del sempreuguale. Il prodotto di questa riflessione è la fantasmagoria della «*storia culturale*», in cui la borghesi a deliba la sua falsa coscienza. L'arte, che comincia a dubitare del suo compito e cessa di essere «*inséparable de l'utilité*» (Baudelaire), deve fare del nuovo il suo valore supremo. L'"arbitrator novarum rerum" diventa, per lei, lo "snob". Egli è per l'arte ciò che il "dandy" è per la moda. - Come nel Seicento l'allegoria è il canone delle immagini dialettiche, così nell'Ottocento la "nouveau-té". Ai "magasins de nouveauté" si affiancano i giornali. La stampa organizza il mercato dei valori spirituali, su cui ha luogo dapprima una "hausse". I nonconformisti si ribellano alla con segna dell'arte al mercato. Essi si raccolgono intorno alla bandiera dell'«*art pour l'art*». Da questa parola d'ordine scaturisce la concezione dell'«*opera d'arte globale*», che cerca di preservare l'arte dallo sviluppo della tecnica. La solennità con cui si celebra il "Gesamtkunstwerk" è complementare allo svago che trasfigura la merce. L'uno e l'altra astraggono dalla realtà sociale dell'uomo. Baudelaire soggiace alla malia di Wagner.

6. Haussmann o le barricate

J'ai le culte du Beau, du Bien, des grandes choses,
De la belle nature inspirant le grand art,

Qu'il enchante l'oreille ou charme le regard;
J'ai l'amour du printemps en fleurs: femmes et roses.
BARON HAUSSMANN, "Confession d'un lion devenu vieux".

Das Blütenreich der Dekorationen,
Der Reiz der Landschaft, der Architektur
Und aller Szenerie-Effekt beruhen
Auf dem Gesetz der Perspektive nur¹.
FRANZ BÜHLE, "Theater-Katechismus".

L'ideale urbanistico di Haussmann erano gli scorci prospettici attraverso lunghe fughe di viali. Esso corrisponde alla tendenza che si osserva continuamente nel l'Ottocento a nobilitare necessità tecniche con finalità artistiche. Gli istituti del dominio mondano e spirituale della borghesia dovevano trovare la loro apoteosi nella cornice delle grandi arterie stradali. Certe arterie erano ricoperte, prima della loro inaugurazione, di una tenda, e quindi scoperte come monumenti. - L'attività di Haussmann s'inquadra nell'idealismo napoleonico. Quest'ultimo favorisce il capitale finanziario. Parigi assiste a una fioritura della speculazione. Il gioco in borsa scaccia le forme del gioco d'azzardo ereditate dalla società feudale. Alle fantasmagorie dello spazio, a cui si abbandona il "flâneur", corrisponde no quelle del tempo, in cui si perde il giocatore. Il gioco trasforma il tempo in uno stupefacente. Lafargue interpreta il gioco come una riproduzione in piccolo dei misteri della congiuntura. Le espropriazioni operate da Haussmann fanno sorgere una speculazione fraudolenta. La giurisdizione della corte di cassazione, ispirata dall'opposizione borghese e orléanista, accresce il rischio finanziario della «haussmannizzazione». Haussmann cerca di rafforzare la propria dittatura e di imporre a Parigi un regime d'eccezione. Nel 1864, in un discorso alla Camera, egli esprime tutto il suo odio per la popolazione "déracinée" della metropoli. Essa cresce continuamente proprio a causa delle sue imprese. L'aumento dei fitti spinge il proletariato nei sobborghi. I quartieri di Parigi perdono così la loro fisionomia specifica. Sorge la cintura rossa. Haussmann stesso si è definito un «artiste démolisseur». Egli si sentiva chiamato a svolgere la propria opera e lo dichiara espressamente nelle sue memorie. Così facendo, estrania ai parigini la loro città. Essi no n vi si trovano più a loro agio, e cominciano a prendere coscienza dell'inumanità della grande metropoli. Il monumentale "Paris" di Maxime Du Camp deve la sua genesi a questa coscienza. Le "Jérémiades d'un Haussmannisé" le danno la forma di un lamento biblico.

Il vero scopo dei lavori di Haussmann era di garantire la città dalla guerra civile. Egli voleva rendere impossibile per sempre l'erezione di

barricate a Parigi.

A questo scopo già Luigi Filippo aveva introdotto la lastricatura in legno. Eppure le barricate avevano avuto la loro parte nella Rivoluzione di Febbraio. Engels si occupa della tecnica delle lotte di strada. Haussmann le vuole impedire in due modi. L'ampiezza delle strade deve rendere impossibile l'erezione delle barricate, e nuove strade devono instaurare il collegamento più breve fra le caserme e i quartieri operai. I contemporanei battezzano l'operazione «l'embellissement stratégique».

Fais voir, en déjouant la ruse,
O République, à ces pervers
Ta grande face de Méduse
Au milieu de rouges éclairs.
"Chanson d'ouvriers vers 1850".

La barricata risorge nella Comune, più forte e più sicura che mai. Essa traversa i grandi "boulevards", sale spesso fino al livello dei primi piani, e copre le trincee scavate dietro di essa. Come il "Manifesto comunista" chiude l'epoca dei cospiratori di professione, così la Comune mette fine alla fantasmagoria che domina la libertà del proletariato. Essa dissolve l'apparenza che sia compito del proletariato condurre a termine, in collaborazione con la borghesia, l'opera dell'89. Questa illusione domina l'epoca dal 1831 al 1871, dalla rivolta di Lione fino alla Comune. La borghesia non ha mai condiviso questo errore. La sua lotta contro i diritti sociali del proletariato comincia già nella grande Rivoluzione e coincide col movimento filantropico che la maschera e che raggiunge la sua massima espansione sotto Napoleone Terzo. Sotto Napoleone Terzo sorge l'opera capitale della corrente: "Les ouvriers européens" di Le Play. Accanto alla posizione coperta della filantropia la borghesia ha assunto ogni volta quella aperta della lotta di classe. Già nel 1831 essa riconosce nel «Journal des Débats»: «Ogni industriale vive nella sua fabbrica come i proprietari delle piantagioni fra i loro schiavi». Se è la disgrazia delle prime rivolte operaie che nessuna teoria della rivoluzione mostri loro la via, è questa anche la condizione della forza immediata e dell'entusiasmo con cui essa - la classe operaia - si accinge alla creazione di una nuova società. Questo entusiasmo, che raggiunge il suo culmine nella Comune, acquista temporaneamente alla classe operaia i migliori elementi della borghesia, ma la porta a soccombere, alla fine, ai suoi elementi peggiori. Rimbaud e Courbet si dichiarano per la Comune. L'incendio di Parigi è la degna conclusione dell'opera devastatrice di Haussmann.

Il mio buon padre era stato a Parigi.
KARL GUTZKOW, "Lettere da Parigi" (1842).

Balzac ha parlato per primo delle rovine della borghesia. Ma solo il surrealismo ha liberato lo sguardo su di esse. Lo sviluppo delle forze produttive ha distrutto i sogni e gli ideali del secolo scorso, prima ancora che fossero crollati i monumenti che li rappresentavano. Questo sviluppo ha emancipato, nell'Ottocento, le varie forme creative dall'arte, allo stesso modo che, nel Cinquecento, le scienze si erano separate dalla filosofia. Comincia l'architettura come costruzione tecnica. Segue la riproduzione della natura nella fotografia. La creazione fantastica si prepara a diventare pratica come grafica pubblicitaria. La letteratura si sottomette al montaggio nel "feuilleton". Tutti questi prodotti sono in pro cinto di trasferirsi come merci sul mercato. Ma esitano ancora sulla soglia. Da quest'epoca derivano le gallerie e gli "intérieurs", i padiglioni da esposizione e i panorami. Sono gli avanzi di un mondo di sogno. L'utilizzazione degli elementi onirici al risveglio è il caso elementare del pensiero dialettico. Perciò il pensi ero dialettico è l'organo del risveglio storico. Poiché ogni epoca non solo sogna la successiva, ma sognando urge al risveglio. Essa porta in sé la sua fine, e la dispiega - come ha già visto Hegel - con astuzia. Con la crisi dell'economia mercanti le, cominciamo a scorgere i monumenti della borghesia come rovine prima ancora che siano caduti.

Le affinità elettive

"Wer blind wühlet, dem schiügt
Opferdampf in die Augen"².
KLOPSTOCK.

1.

Lo stato presente della critica letteraria induce ad attribuire l'ampiezza in ricerche del genere a un interesse filologico piuttosto che a un interesse propria mente critico. L'esposizione seguente delle "Affinità elettive", che scende anche nei particolari, potrebbe quindi trarre in inganno circa l'intenzione con cui è svolta. Potrebbe apparire come un commentario, mentre è intesa come una critica. La critica cerca il contenuto di verità di un'opera d'arte, il commentario il suo con tenuto reale. Il rapporto fra i due determina quella legge fondamentale della letteratura per cui, quanto più significativo è il contenuto di verità di un'opera, e tanto più strettamente e invisibilmente esso è legato al suo contenuto reale. Se durevoli si rivelano perciò proprio quelle opere la cui verità è più profondamente calata nel loro contenuto reale, nel corso di questa durata gli elementi reali si impongono tanto più nettamente allo sguardo dell'osservatore quanto più si estinguono nel mondo. Ma con ciò contenuto reale e contenuto di verità, uniti nella giovinezza dell'opera, si separano nel corso della sua durata, poiché il secondo continua a restare nascosto, mentre il primo viene alla luce. Sempre più, quindi, per ogni critico successivo, l'interpretazione di ciò che colpisce e stupisce, del contenuto reale, assurge a condizione preliminare. Si può paragonare il critico al paleografo davanti a una pergamena il cui testo sbiadito è ricoperto dai segni di una scrittura più forte che si riferisce ad esso. Come il paleografo deve cominciare dalla lettura di quest'ultima, così il primo atto del critico ha da essere il commento. Di qui gli viene subito un criterio prezioso di giudizio: poiché solo ora e solo così potrà porre il problema critico fondamentale, se la parvenza di un contenuto di verità si a dovuta al contenuto reale, o se la vita del contenuto reale sia dovuta al contenuto di verità. Separandosi

nell'opera, essi decidono della sua immortalità. In questo senso la storia delle opere prepara la loro critica, ed è perciò che la distanza storica aumenta la sua autorità. Se si vuol concepire, con una metafora, l'opera in sviluppo nella storia come un rogo, il commentatore gli sta davanti come il chimico, il critico come l'alchimista. Se per il primo legno e cenere sono i soli oggetti della sua analisi, per l'altro solo la fiamma custodisce un segreto: quello della vita. Così il critico cerca la verità la cui fiamma vivente continua ad ardere sui ceppi pesanti del passato e sulla cenere lieve del vissuto.

Al poeta, come al pubblico contemporaneo, non la presenza, ma il significato degli elementi reali nell'opera finisce quasi sempre per restare nascosto. Ma poiché il nucleo eterno dell'opera emerge solo dal loro sfondo, ogni critica contemporanea, per quanto alto possa essere il suo livello, coglie in essa la verità motrice più che non quella immobile l'effetto temporale più che l'essere eterno. Ma per quanto preziosi possano essere gli elementi reali per l'interpretazione dell'opera, non c'è quasi bisogno di dire che l'opera di Goethe non può essere considerata come quella di un Pindaro. Anzi è certo che non vi fu mai epoca a cui, più che a Goethe, fosse estranea l'idea che i contenuti essenziali della realtà possano prender forma nel mondo delle cose, e che non possano realizzarsi pienamente senza questa incarnazione. L'opera critica di Kant e quella elementare di Basedow, dedicate l'una al significato e l'altra al contenuto intuitivo dell'esperienza di allora, testimoniano in modo diversissimo, ma egualmente probante, della povertà dei suoi contenuti reali. In questo tratto fondamentale dell'illuminismo tedesco - se non addirittura europeo - si può scorgere una premessa indispensabile dell'opera kantiana da un lato e della creazione goethiana dall'altro. Poiché quasi nello stesso tempo in cui l'opera kantiana giungeva a termine e si poteva considerare tracciata la carta dei sentieri attraverso lo scheletrico bosco del reale, cominciò la ricerca goethiana di un seme di eterno sviluppo. Si sviluppò quella corrente del classicismo che cercava di cogliere non tanto l'elemento etico e storico, quanto quello mitico e filologico. Non alle idee in sviluppo, ma ai contenuti formati, come li custodivano vita e linguaggio, si rivolgeva il suo pensiero. Dopo Herder e Schiller, la guida fu assunta da Goethe e da Wilhelm von Humboldt. Se il nuovo contenuto reale presente nelle opere della vecchiaia di Goethe sfuggì ai suoi contemporanei, dove non si metteva in evidenza come nel "Divan", ciò dipese dal fatto (in perfetta antitesi al fenomeno corrispondente nella vita antica) che la ricerca stessa di questo contenuto era loro estranea.

Quanto fosse chiaro, nei più alti spiriti dell'illuminismo, il presagio del contenuto o l'intelligenza della cosa, e come anch'essi fossero

tuttavia incapaci di sollevarsi all'intuizione del contenuto reale, appare evidentissimo nella questione del matrimonio. Di fronte ad esso, come di fronte ad una delle espressioni più severe e oggettive della vita umana, si manifesta insieme per la prima volta, nelle "Affinità elettive" di Goethe, il nuovo atteggiamento del poeta, rivolto all'intuizione sintetica dei contenuti reali. La definizione kantiana del matrimonio nella "Metafisica dei costumi", ricordata ogni tanto solo come esempio di rigido schematismo o come curiosità del tardo periodo senile, è il prodotto sublime di una "ratio" che, incorruttibilmente fedele a se stessa, penetra nel rapporto reale infinitamente più a fondo di ogni sofisma sentimentale. Certo il contenuto reale stesso, che si dischiude solo all'intuizione - o, per dir meglio, all'esperienza filosofica, rimane precluso ad entrambi; ma dove l'uno conduce in un abisso senza fondo, l'altra indica esattamente il terreno dove si forma la vera conoscenza. Essa definisce il matrimonio come l'«associazione di due persone di sesso diverso per il reciproco possesso, vita natural durante, delle loro proprietà sessuali. - Lo scopo di procreare figli e di educarli può essere bensì uno scopo della natura, per cui essa ha istillato l'inclinazione reciproca dei sessi, ma che l'uomo che si sposa debba proporsi questo scopo, non è richiesto alla legittimità della sua unione; poiché altrimenti, quando cessa la procreazione dei figli, il matrimonio si scioglierebbe automaticamente». L'incredibile errore del filosofo era quello di pensare di poter dedurre, da questa definizione della natura del matrimonio, la sua possibilità, anzi necessità etica, e di poter confermare così la sua realtà giuridica. Deducibile dalla natura oggettiva del matrimonio sarebbe evidentemente solo la sua infamia - e a ciò si arriva in Kant senza volerlo. Ma decisivo è appunto che il contenuto o il valore di una cosa non si presenta mai come deducibile da essa, ma va piuttosto concepito come il sigillo che essa costituisce. Come la forma di un sigillo è indeducibile dalla materia della cera, indeducibile dallo scopo della chiusura, indeducibile perfino dallo strumento, dove è concavo ciò che là è convesso, come è comprensibile solo da chi abbia avuto l'esperienza del sigillo, ed evidente solo a chi conosce il nome cui le iniziali accennano soltanto, così il contenuto della cosa non si può dedurre né dalla conoscenza della sua costituzione, né dalla scoperta della sua destinazione, e neppure dal presentimento del contenuto, ma si può intendere solo nell'esperienza filosofica del suo conio divino, ed è evidente solo all'intuizione beata del nome divino. Così la piena conoscenza del contenuto reale delle cose durevoli coincide in definitiva con quella del loro contenuto di verità. Il contenuto di verità si rivela come il nocciolo stesso del contenuto reale. E tuttavia la loro distinzione - e insieme ad essa quella fra commentario e critica delle opere - non è

superflua, poiché l'aspirazione all'immediatezza non genera mai tanta confusione come qui, dove lo studio della cosa e della sua destinazione, come il presentimento del suo contenuto, devono precedere ad ogni esperienza. In questa determinazione oggettiva del matrimonio la tesi kantiana è perfetta, e, nella coscienza della sua inconsapevolezza, sublime. O si dimentica, sollazzati dalle sue frasi, quello che le precede? L'inizio del paragrafo suona: «Comunità sessuale ("commercium sexuelle") è l'uso reciproco che un uomo fa degli organi e facoltà sessuali di un altro ("usus membrorum et facultatum sexualium alterius"), e un uso o naturale (onde può generarsi un essere simile a lui) o innaturale, e ciò con un a persona dello stesso sesso o con un animale di altra specie da quella umana». Così Kant. Se si avvicina questo passo della "Metafisica dei costumi" al "Flauto magico" di Mozart, sembrano offrirsi le concezioni estreme e più profonde che il secolo ha avuto nel matrimonio. Poiché il "Flauto magico" (nella misura in cui ciò è possibile ad un'opera lirica) ha come tema proprio l'amore coniugale. Non sembra che questo sia stato pienamente compreso neppure da Cohen, nel cui tardo scritto sui libretti di Mozart queste due opere s'incontrano in uno spirito così elevato. Non tanto il desiderio degli amanti, quanto la costanza degli sposi, è il contenuto dell'opera. Non è solo per ottenersi l'un l'altro che essi debbono attraversare l'acqua e il fuoco, ma per restare uniti per sempre. Qui, per quanto lo spirito della massoneria dovesse dissolvere tutti i legami oggettivi, il presagio del contenuto ha trovato la sua espressione più pura nel sentimento della fedeltà.

E' davvero Goethe, nelle "Affinità elettive", più vicino al contenuto reale del matrimonio di Kant e di Mozart? Bisognerebbe negarlo recisamente, se si interpretassero, al seguito di tutta la filologia goethiana, le parole di Mittler in proposito come parole del poeta. Nulla autorizza questa supposizione; anche troppo concorre a spiegarla. Poiché lo sguardo, preso da vertigini, cercava un punto fermo in questo mondo che sprofonda nei suoi vortici. Ed ecco pronte le parole del brontolone inacidito, che si era lieto di poter prendere come si trovavano³. «Chi in frange il matrimonio, - esclamò, - chi mi calpesta con la parola e coi fatti questo fondamento d'ogni società morale, quello ha da fare con me; o se io non posso do minarlo, ch'io non abbia nulla da fare con lui. Il matrimonio è l'alfa e l'omega di ogni civiltà. Esso fa gentili i feroci, ed anche il raffinato non ha occasione migliore di mostrare la propria gentilezza. Indissolubile dev'essere; poiché porta tanta felicità che ogni singola eventuale sventura non merita d'essere tenuta in conto. E poi, che si sta a parlar di sventura? E' l'impazienza che piglia l'uomo di tanto in tanto, e allora si compiace di sentirsi sventurato. Ma lasciate solo che passi quel momento, ed egli si stimerà ben felice che una relazione così a lungo conservata sussista

ancora. Per separarsi non c'è alcun motivo plausibile. La condizione umana è così ricca di dolori e di gioie, che non si può affatto tenere il conto di ciò che una coppia di sposi si debbano l'un l'altro. E' un debito infinito, che può venire compensato solo con l'eternità. Alle volte può essere scomodo, lo credo bene, ed è appunto giusto che sia così. Non siamo forse anche sposati con la nostra coscienza, di cui spesso ci libereremmo volentieri perché è tanto più scomoda di quanto possano mai riuscirci molesti un marito o una moglie?» Dove avrebbe dovuto dare a pensare, anche a quelli che non vedevano il piede forcuto del moralista, il fatto che neppure a Goethe, che si è mostrato spesso senza scrupoli quando si trattava di tranquillizzare gli scrupolosi, è venuto in mente di rimandare alle parole di Mittler. Mentre è altamente significativo che a spacciare questa filosofia del matrimonio sia qualcuno che è egli stesso celibe ed occupa il posto più basso fra tutti gli uomini della cerchia. In tutte le occasioni importanti in cui lascia libero corso alle sue parole, esse sono fuori posto, al battesimo del neonato come quando Ottilia è per l'ultima volta presso gli amici. E se la scempiaggine dei suoi discorsi si dimostra qui a sufficienza negli effetti, dopo la sua celebre apologia del matrimonio Goethe conclude: «Così egli parlò vivacemente e avrebbe continuato ancora per un pezzo». Senza fine può continuare, infatti, un tale discorso che, per dirla con Kant, è un «miscuglio rivoltante», una «rattoppatura» di inconsistenti massime umanitarie e torbidi, fallaci istinti giuridici. A nessuno dovrebbe sfuggire ciò che esso ha d'impuro: l'indifferenza verso la verità nella vita dei coniugi. Tutto si risolve nell'autorità della legge. Ma in realtà il matrimonio non ha mai la sua giustificazione nel diritto, e cioè come istituzione, ma solo come l'espressione della permanenza dell'amore, che, di per sé, tenderebbe piuttosto a cercarla nella morte che nella vita. Ma il poeta doveva dare, nelle "Affinità elettive", il massimo rilievo alla norma giuridica. Poiché egli non voleva, come Mittler, «fondare» il matrimonio, ma mostrare le forze che emergono nella sua dissoluzione. Ma esse sono, senza dubbio, le potenze mitiche del diritto, e il matrimonio, qui, è solo l'esecuzione di una rovina che non è esso a sancire. Poiché la sua dissoluzione è rovinosa solo perché, a produrla, non sono somme potenze. E solo in questa calamità provocata è l'orrore fatale della vicenda. Ma con ciò Goethe ha toccato effettivamente il contenuto reale del matrimonio. Poiché anche se non era nelle sue intenzioni rappresentarlo incorrotto, l'intelligenza del rapporto in rovina è pur sempre grandiosa. Solo nella sua dissoluzione esso diventa il rapporto giuridico esaltato da Mittler. Ma a Goethe, anche se è certo che egli non ha mai raggiunto una pura comprensione della natura morale di questo vincolo, non è mai venuto in mente di fondare il matrimonio sul diritto matrimoniale. La moralità del matrimonio era per lui, nel

suo fondo più intimo e segreto, tutt'altro che sicura. Ciò che egli vorrebbe rappresentare, in opposizione ad esso, nel modo di vita del conte e della baronessa, non è tanto l'immoralità quanto la nullità. Ciò è provato dal fatto che essi non sono consapevoli né della natura morale del loro presente rapporto né della natura giuridica di quelli da cui sono usciti. - L'oggetto delle "Affinità elettive" non è il matrimonio. Sarebbe vano cercare, in quest'opera, quelle che sono le sue potenze etiche. Esse sono, fin dall'inizio, in fase di sparizione, come il terreno sott'acqua durante l'alta marea. Il matrimonio non è qui un problema etico e nemmeno sociale. Non è una forma borghese di vita. Nella sua dissoluzione tutto ciò che è umano diventa fenomeno, e il mitico solo rimane l'essenza.

A ciò contrasta senza dubbio l'apparenza. Secondo la quale non si può concepire spiritualità superiore, in un matrimonio, che là dove neppure la dissoluzione indebolisce i costumi degli interessati. Ma nel mondo della costumatezza la nobiltà è legata a un rapporto della persona alle sue manifestazioni. Dove la nobile espressione è inadeguata, la nobiltà è in questione. E questa legge, di cui non si potrebbe tuttavia, senza grave errore, ritenere la validità illimitata, si estende oltre i confini dell'educazione. Se esistono certamente sfere di espressione i cui contenuti valgono indipendentemente da chi dà loro foggia e forma, anzi, se esse sono certo le più alte, quella condizione vincolante rimane inviolabile per la sfera della libertà nel senso più ampio. In essa rientra l'espressione individuale dell'idoneo, in essa la foggia individuale dello spirito: tutto ciò che si chiama educazione o cultura. Sono soprattutto gli intimi a darne prova. E' ciò davvero conforme alla loro situazione? Meno esitazione potrebbe procurare libertà, meno silenzio chiarezza, meno indulgenza la decisione. Così l'educazione ritiene il suo valore solo là dove è libera di manifestarsi o meno. E' ciò che la vicenda mostra chiaramente anche altrimenti.

I suoi protagonisti sono, come persone colte, pressoché immuni dalla superstizione. Se essa si affaccia qua e là in Edoardo, ciò, almeno dappprincipio, solo nella forma più cortese di un prestar fede ai presagi felici, mentre il carattere più volgare di Mittler, nonostante il suo contegno autosufficiente, è il solo che lascia trapelare i segni della paura propriamente superstiziosa del cattivo auspicio. Egli solo è trattenuto da un timore superstizioso, non pio, dal calcare liberamente il terreno del cimitero, mentre agli amici non sembra scandaloso passeggiarvi né vietato operarvi trasformazioni. Senza timore, anzi senza riguardo, le pietre sepolcrali vengono allineate lungo il muro della chiesa, e il terreno livellato, percorso da un sentiero, viene lasciato al sacerdote per la raccolta del trifoglio. Non si può concepire distacco più radicale dalla tradizione di quello dalle tombe degli antenati, che nel senso, non solo del mito, ma anche della religione,

costituiscono il terreno sotto i piedi dei vivi. Dove sono condotti i protagonisti dalla loro libertà? Anziché dischiudere loro nuove conoscenze, li rende ciechi verso quel che c'è di reale in ciò che si teme. E ciò perché quella libertà non è conforme ad essi. Solo la rigida osservanza di un rituale, che merita il nome di superstizione solo quando sopravvive in forma atrofizzata, avulsa dal suo contesto, promette loro un sostegno contro la natura in cui vivono. Carica, come lo è solo la natura mitica, di forze sovrumane, essa interviene minacciosamente nel gioco. Quale potere, se non il suo, chiama a sé il sacerdote che coltivava i suoi trifogli nel cimitero? Chi, se non lei, immerge lo scenario abbellito in una luce smorta? Poiché questa luce domina nel senso stretto e preciso della parola - l'intero paesaggio. Non accade mai che esso splenda nella chiara luce del sole. E mai, per quanto si parli del fondo, si fa menzione delle sue messi o di lavori campestri che non servano all'ornamento, ma al bisogno. Il solo accenno del genere - prospettiva della vendemmia - ci trasporta, dalla scena dell'azione, nel fondo della baronessa. Tanto più chiaramente parla la forza magnetica dell'interno della terra. Di essa Goethe ha detto, forse verso lo stesso periodo, nella "Dottrina dei colori", che la natura, per chi vi porge attenzione, «non è mai in alcun punto morta né muta; anche al rigido corpo terrestre essa ha dato un confidente, un metallo, nelle cui minime parti potessimo sentire ciò che avviene in tutta la massa». Con questa forza le creature di Goethe sono familiari e si divertono a giocare col basso come si divertono a giocare con l'alto. Ma che cosa sono, in fin dei conti, le loro infaticabili iniziative per abbellire il fondo, se non un cambiamento di quinte in una scena tragica? Così una forza segreta si manifesta ironicamente nell'esistenza dei gentiluomini di campagna.

Anche le acque, come l'elemento tellurico, sono sotto il segno di questa forza. Mai il lago smentisce la sua natura funesta sotto la morta superficie del suo specchio. Del «destino demonico che regna intorno al lago artificiale» parla significativamente una vecchia critica. L'acqua, come elemento caotico della vita, non minaccia qui in onde selvagge che recano all'uomo la morte, ma nella quiete enigmatica che lo fa andare a fondo. E a fondo vanno gli amanti, nella misura in cui regna il destino. Se disdegnano la benedizione della terraferma, sono le vittime dell'imperscrutabile che appare nelle acque ferme. Li vediamo attirati alla lettera dalla sua antica potenza. Poiché in definitiva quella congiunzione delle acque, che riduce a poco a poco la terraferma, tende a ricostituire il lago naturale primitivo che esisteva un tempo nella regione. In tutto ciò è la natura stessa che agisce sovrumaneamente per le mani dell'uomo. Sì, perfino il vento «che spinge la barca verso i platani, si leva, - secondo la sarcastica supposizione del recensore della "Kirchenzeitung", - verosimilmente

per ordine delle stelle».

Gli uomini stessi devono testimoniare del potere della natura, da cui non si sono minimamente affrancati. Ciò costituisce, nel loro caso, la motivazione specifica di quella nozione più generale per cui i personaggi di un'opera poetica non devono mai essere sottoposti a una valutazione etica. E non perché questa, come giudizio su uomini, trascenda ogni facoltà e discernimento umano; ma perché già le basi di questa valutazione vietano categoricamente di riferirla a personaggi⁴. La filosofia morale deve provare rigorosamente che il personaggio fantastico è sempre troppo ricco e troppo povero per sottostare a un giudizio morale. Questo può aver luogo solo su uomini reali. Da essi i personaggi del romanzo si distinguono per il fatto di essere interamente asserviti alla natura. Per cui non si tratta di formulare un giudizio morale su di essi, ma di intendere moralmente la vicenda. Ed è sciocco, come ha fatto Solger, e poi anche Bielschowsky, esprimere un vago giudizio morale di gusto (che non dovrebbe far capolino in nessun caso) dove ha maggiore probabilità di riscuotere un consenso. Il personaggio di Edoardo non soddisfa nessuno. Ma come penetra più a fondo di loro Cohen, per cui - secondo le esposizioni della sua "Estetica" - non ha senso isolare la figura di Edoardo nel complesso del romanzo. La sua incostanza, anzi brutalità, è l'espressione di una labile disperazione in una vita perduta. Egli appare, «nella disposizione complessiva di questo contesto, proprio come si definisce egli stesso» davanti a Carlotta: «Poiché in fin dei conti dipendo solo da te'. Egli è il trastullo, non dei suoi capricci, che essa non ha, ma della meta finale delle 'affinità elettive', a cui la loro natura centrale tende, col suo solido centro di gravità, al di là di tutte le oscillazioni». Fin dall'inizio i personaggi sono in balia delle affinità elettive. Ma i loro impulsi misteriosi fondano, secondo la profonda, geniale intuizione di Goethe, non l'intimo accordo spirituale degli esseri, ma solo la peculiare armonia degli strati naturali profondi. E' a questi strati che si allude con la lieve incongruenza che è propria senza eccezione di quelle combinazioni. Ottilia si adatta al flauto di Edoardo, ma il loro accordo è stonato. Edoardo accetta, leggendo, da parte di Ottilia, ciò che rifiutava da parte di Carlotta: ma è pur sempre una sconvenienza. Egli si sente mirabilmente intrattenuto da lei, ma essa tace. I due soffrono insieme, ma è solo un'emicrania. Questi personaggi non sono «naturali», poiché le creature cosiddette naturali sono - in uno stato di natura favoloso o reale - uomini. Ma essi soccombono, al vertice della cultura, alle forze che essa pretende di aver domate, anche se si rivela poi sempre impotente a reprimerle. E' rimasto loro il senso dell'idoneo, ma hanno perso quello di ciò che è morale. Che non vuol essere un giudizio sulla loro condotta, ma un giudizio sulla loro lingua. Poiché senzienti ma

sordi, veggenti ma muti, essi vanno per la loro strada. Sordi verso Dio e muti verso il mondo. Se i loro conti non tornano, non è per quello che fanno, ma per quello che sono. Essi ammutoliscono.

Non c'è nulla che leghi l'uomo alla lingua come il suo nome. Ma sarà difficile trovare, in qualunque letteratura, una narrazione dell'ampiezza delle "Affinità elettive" dove ci siano così pochi nomi. La povertà della nomenclatura è suscettibile di un'interpretazione diversa da quella corrente, che rinvia alla tendenza goethiana ai personaggi tipici. Essa appartiene invece intimamente all'essenza di un ordine i cui membri trascinano la propria vita sotto una legge senza nome, una calamità che immerge il loro mondo nella luce opaca dell'eclissi solare. Tutti i nomi, a eccezione di quello di Mittler, sono semplici nomi di battesimo. In quello non bisogna vedere un gioco di parole, e quindi un'allusione esterna del poeta, ma un'espressione che definisce infallibilmente il carattere di chi lo porta. Egli deve passare per un uomo cui l'amor proprio non consente di prescindere dalle allusioni che gli sembrano offerte nel suo nome e che, così facendo, lo profana. Se i nomi tornano oltre il suo nel racconto: Edoardo, Otto, Ottilia, Carlotta, Luciana e Nanny. Ma il primo è, se così si può dire, spurio. E' arbitrario, è stato scelto per il suo suono: ed è questo un tratto in cui si può scorgere un'analogia alla rimozione delle pietre tombali. Al doppio nome, inoltre, si riconnette un presagio, poiché sono le iniziali E e O a fare, di uno dei bicchieri della giovinezza del conte, il pegno della sua felicità amorosa.

La folla dei parallelismi e delle anticipazioni nel romanzo non è mai sfuggita ai critici. Si pensa che - come espressione caratteristica del suo tipo - essa sia stata già, e da tempo, sufficientemente valutata. Ma - anche a prescindere dalla sua interpretazione - non sembra che si sia mai capito veramente fino a che punto essa permea l'opera intera. Solo quando ciò sia stato posto in piena luce, si vedrà che non si tratta qui di una mania bizzarra dell'autore, né di un semplice espediente per accrescere la tensione. E solo allora apparirà più nettamente ciò che quei tratti per lo più contengono. E' tutto un simbolismo della morte. «Che si vada a finire nelle brutte case, è chiaro fin dall'inizio», dice Goethe con una strana espressione. (Potrebbe essere di origine astrologica: il dizionario del Grimm la ignora). In un'altra occasione il poeta accenna al senso di «ansietà» che si crea nel lettore davanti al processo di dissoluzione morale nelle "Affinità elettive". Si narra anche che Goethe dava grande importanza al «modo rapido e irresistibile in cui aveva fatto sopraggiungere la catastrofe». Nei tratti più segreti l'opera intera è intessuta di questo simbolismo. Ma solo il sentimento a cui esso è familiare è in grado di accogliere senza sforzo il suo linguaggio, mentre alla visione oggettiva del letto re si presentano solo bellezze scelte. Solo in pochi passi Goethe ha dato anche ad essa

un'indicazione più precisa, e questi sono rimasti, nel complesso, i soli a d essere osservati. Essi si ricollegano tutti all'episodio del calice di cristallo, che, destinato ad infrangersi, è raccolto al volo e rimane intatto. E' il sacrificio della costruzione, che viene respinto all'atto della consacrazione della casa che è quella dove morirà Ottilia. Ma anche qui Goethe conserva il suo fare segreto, facendo nascere questo gesto dalla gioiosa euforia che esegue questo cerimoniale. Più chiara è l'allusione alle tombe contenuta nelle parole della fondazione: «E' un lavoro serio, e serio è questo nostro invito, poiché questa solennità si celebra nel profondo della terra. Qui, dentro a questo spazio strettamente scavato, fate ci l'onore di essere testimoni del nostro lavoro segreto». Dalla conservazione del bicchiere, salutata con gioia, deriva il grande motivo dell'accecamento. Proprio questo segno del sacrificio rifiutato Edoardo cerca di assicurarsi con ogni mezzo. Egli lo riacquista a caro prezzo dopo la festa. Dice giustamente un'antica recensione: «Cosa strana e raccapricciante! Mentre i presagi inosservati si realizzano tutti, il solo ad essere osservato si rivela fallace». E i presagi inosservati non sono certo pochi. I tre primi capitoli della seconda parte sono pieni di preparativi e di discorsi intorno alla tomba. Curiosa, nel corso di questi ultimi, l'interpretazione frivola, anzi banale, del "de mortuis nihil nisi bene". «Una volta sentii chiedere perché dei morti si dice un bene così incondizionato, e dei vivi, invece, sempre con una certa cautela. Fu risposto: 'Perché da quelli non abbiamo più nulla da temere e questi possono ancora sempre attraversarci la strada'». Anche qui sembra rivelarsi ironicamente un destino da cui Carlotta - che parla - apprenderà con quanto rigore due morti le chiudano la strada. Giorni che preludono alla morte sono i tre in cui cade il compleanno degli amici. Come la posa della prima pietra nel compleanno di Carlotta, così anche la festa del coronamento in quello di Ottilia si compie sotto segni infausti. Nulla di buono si prepara alla villa. Più tranquillamente, nel compleanno di Edoardo, la sua amica consacra la cappella che sarà la loro futura tomba. In modo singolare si confronta e contrappone, al suo rapporto alla cappella sorgente (la cui destinazione è, peraltro, ancora inespressa), quello di Luciana alla tomba di Mausolo. La natura di Ottilia sommuove fortemente l'architetto; mentre rimane senza esito lo sforzo di Luciana per destare la sua partecipazione in un'occasione simile. Dove il gioco è scoperto e la serietà rimane nascosta. Questa eguaglianza segreta, ma scoperta, e quindi ancora più sorprendente, si ritrova anche nel motivo delle cassette. Al dono fatto ad Ottilia, che contiene il suo corredo funebre, corrisponde la custodia dell'architetto coi ritrovamenti di tombe preistoriche. L'uno è stato acquistato da «mercanti e negozianti di mode», dell'altra si dice che il suo contenuto acquistava, dalla sua

disposizione, «qualcosa di civettuolo», e che «si guardavano con piacere, come le scatole di un negoziante di mode».

Anche queste corrispondenze reciproche - in ciò che abbiamo detto, nel simbolo della morte - non si possono spiegare facilmente, come vorrebbe R. M. Meyer, con la tipicità della rappresentazione goethiana. Anzi la riflessione può dirsi compiuta solo quando ci si rende conto che quella tipicità è propria del destino. Poiché «l'eterno ritorno dell'identico», che s'impone rigidamente ai modi di sentire internamente più diversi, è il segno del destino, che esso si eguagli nella vita dei molti o si ripeta in quella dei singoli. Due volte Edoardo offre un sacrificio alla sorte: la prima volta nel calice, la seconda - anche se non più di buon grado - nella propria vita. Egli stesso riconosce questo rapporto: «Un bicchiere contrassegnato dalle nostre iniziali, gettato in aria alla festa della prima pietra, non andò in pezzi: fu raccolto a volo, e ora è di nuovo in mie mani. Così in luogo di questo bicchiere voglio porre me stesso a prova, mi dissi dopo aver passato in questo sito solitario tante ore di disperazione, se la nostra unione sia possibile o no. Vado a cercar la morte, non come un pazzo, ma come uno che spera di vivere». Anche nella descrizione della guerra in cui egli si getta, si è voluto ritrovare quella tendenza al tipo come principio artistico. Ma anche qui ci si potrebbe chiedere se Goethe non l'abbia rappresentata in modo così generico anche perché aveva di fronte quella, a lui così invisibile, contro Napoleone. Comunque sia: in quella tipicità non bisogna intravedere solo un principio artistico, ma un motivo dell'essere secondo il destino. Questo modo fatale di vita, che stringe più nature viventi in un solo nesso di colpa e castigo, è stato sviluppato dal poeta attraverso tutta l'opera. Ma esso non è, come vorrebbe Gundolf, paragonabile al modo della vita vegetale. Non è concepibile, anzi, un'antitesi più precisa. No, non «secondo l'analogia del rapporto di germe, fiore e frutto va interpretato anche il concetto goethiano di legge, destino e carattere nelle "Affinità elettive"». Né quello goethiano né alcun altro che regga. Poiché il destino (altro è per il carattere) non riguarda la vita di piante innocenti. Nulla gli è più estraneo. Esso si sviluppa invece irresistibile nella vita colpevole. Destino è il nesso colpevole di ciò che vive. Così lo vide Zelter nel romanzo, quando, paragonando ad esso i "Mitschuldigen"⁷, dice di questa commedia: «Ma essa non ha un effetto piacevole proprio perché non si arresta davanti a nessuno, perché investe anche i buoni; e l'ho quindi paragonata alle "Affinità elettive", dove anche i migliori hanno qualcosa da nascondere e devono accusare se stessi di non essere sulla retta via». Non si potrebbe definire più esattamente l'elemento del destino. E così esso appare nelle "Affinità elettive": come la colpa che si eredita nella vita. «Carlotta è liberata di un figlio. Il bimbo è nato dalla menzogna. A

segno di questo fatto esso reca i lineamenti del capitano e di Ottilia. Come creatura della menzogna è condannato alla morte, poiché solo la verità è essenziale. La colpa della sua morte deve cadere su quelli che non hanno espiato - col superamento di sé - la colpa della sua esistenza intimamente falsa. Essi sono Ottilia e Edoardo. - Tale dev'essere stato, all'incirca, lo schema etico e filosofico-naturale tracciato da Goethe per gli ultimi capitoli». Tanto almeno è irrefutabile in questa ipotesi di Bielschowsky: che è del tutto conforme all'ordine del destino che il bambino, che entra in esso appena nato, non espia l'antica lacerazione, ma, ereditandone la colpa, debba necessariamente perire. Non si tratta qui di una colpa morale - che il bambino non potrebbe mai acquisire -, ma di una colpa naturale, in cui gli uomini incorrono non con la decisione e l'azione, ma con l'indugio e l'inertia. Se essi, trascurando l'umano, cadono in balia della natura, la vita naturale, che non conserva la sua innocenza, nell'uomo, se non si lega a una vita superiore, trascina con sé anche quest'ultima. Col dileguarsi della vita soprannaturale nell'uomo la sua vita naturale diventa colpevole, pur senza venir meno, nell'azione, alle norme della moralità. Poiché ora essa è nel quadro della nuda vita, che si presenta nell'uomo come colpa. Egli non sfugge alla sventura che la colpa attira su di lui. Come ogni moto in lui nuova colpa, ognuna delle sue azioni attirerà su di lui la sventura. E' ciò che il poeta accoglie nell'antica favola dell'importuno, dove il felice, che dà troppo largamente, si incatena indissolubilmente al fato. Anche questo è il contegno dell'accecato.

Quando l'uomo è caduto a questo livello, acquista potere anche la vita delle cose apparentemente morte. Gundolf ha tutte le ragioni di richiamare l'importanza delle cose nella vicenda. Non è forse un criterio del mondo mitico questa inclusione di tutti gli oggetti nella vita? Il primo dei quali è sempre stato la casa. Così qui, via via che la casa si compie, anche il destino si approssima. Posa della prima pietra, festa del coronamento e abitazione segnano altrettante tappe dello sfacelo. La casa è solitaria, senza vista sugli abitati, e ancora quasi nuda quando viene occupata. Sulla sua altana Carlotta assente appare in vesti bianche all'amica. Bisogna ricordare anche il mulino nel fondo ombroso del bosco, dove gli amici si raccolgono la prima volta all'aperto. Il mulino è un antico simbolo degli inferi. Può darsi che ciò derivi dalla natura dissolvvente e trasformante del macinare. E' inevitabile che trionfino, in questa sfera, le forze che emergono nella dissoluzione del matrimonio. Che sono appunto quelle del destino. Il matrimonio appare come una sorte, più potente della scelta a cui inclinano gli amanti. «Bisogna resistere là dove ci colloca più la sorte che la scelta. Restare presso un popolo, una città, un principe, un amico, una donna, riferire ogni cosa a questo, per questo operare,

rinunciare, tollerare tutto: questo è apprezzato». Così Goethe riassume l'antitesi in questione nel suo saggio su Winckelmann. Dal punto di vista della sorte, ogni scelta è «cieca», e conduce ciecamente alla sventura. La legge violata si oppone ad essa con forza bastante da esigere il sacrificio a espiatione del matrimonio perturbato. Così, nella forma mitica originaria del sacrificio, si realizza in questo destino il simbolismo della morte. A ciò è predestinata Ottilia. Come una conciliatrice «sta Ottilia nel meraviglioso quadro» (vivente); «è la dolorosa, l'afflitta, a cui la spada penetra nell'anima», dice Abeken nella recensione così ammirata dal poeta. Così anche il saggio di Solger, altrettanto comodo e altrettanto apprezzato da Goethe: «Essa è la vera figlia della natura e insieme la sua vittima». Ma ad entrambi i recensori doveva sfuggire del tutto il nocciolo della vicenda, poiché essi non muovevano dall'insieme della narrazione, ma dal carattere dell'eroina. Solo nel primo caso la scomparsa di Ottilia si rivela inequivocabilmente come sacrificio. Che la sua morte - se non nell'intento del poeta, certo in quello più risoluto della sua opera - sia un sacrificio mitico, è provato all'evidenza da una doppia considerazione. Anzitutto, non solo è contrario al significato della forma di romanzo avvolgere nell'oscurità più completa la decisione in cui la natura più profonda di Ottilia dovrebbe esprimersi più che mai altrove; no, sembra estraneo anche al tono dell'opera il modo brusco, quasi brutale, in cui si rivelano i suoi effetti. Ma poi, ciò che quell'oscurità nasconde, risulta chiaramente da tutto il resto: la possibilità, anzi la necessità del sacrificio secondo le più profonde intenzioni di questo romanzo. Onde Ottilia non perisce solo come «vittima della sorte» (per tacere che essa realmente «si sacrifichi») ma in senso più preciso e più spietato - come capro espiatorio dei colpevoli. Poiché il castigo, nel senso del mondo mitico evocato dal poeta, è sempre stato la morte degli innocenti. Ecco perché, nonostante il suicidio, la morte di Ottilia è quella di una martire, che lascia ossa miracolose.

In nessun caso il mitico è mai il supremo contenuto reale, ma è sempre un esatto riferimento ad esso. Come tale Goethe ne ha fatto la base del suo romanzo. Il mitico è il contenuto reale di questo libro: che appare come una fantasmagoria mitica nei costumi dell'epoca goethiana. Vien fatto di raffrontare, a una concezione così insolita, ciò che Goethe stesso ha pensato della sua opera. Non già che le affermazioni del poeta debbano prescrivere alla critica il suo percorso; ma quanto più essa se ne discosta, e tanto meno potrà sottrarsi al compito d'intendere anch'esse in base agli stessi segreti meccanismi con cui interpreta l'opera. Essi peraltro non costituiscono il principio esclusivo di questa comprensione. Anche elementi biografici, che non rientrano nel commentario e nella critica, hanno qui il loro posto. Le

dichiarazioni di Goethe su quest'opera sono condizionate dallo sforzo di venire incontro ai giudizi contemporanei. Onde uno sguardo a questi ultimi sarebbe opportuno, anche se un interesse molto più stretto di quello costituito da questo riferimento non rimandasse ad essi l'analisi critica. Fra le voci dei contemporanei hanno poco peso quelle - per lo più di recensori anonimi - che salutano l'opera col rispetto convenzionale che si tributava fin d'allora a ogni libro di Goethe. Importanti sono le affermazioni incisive, che ci sono rimaste col nome di alcuni recensori eminenti. Esse non sono perciò meno tipiche. Poiché proprio fra i loro autori sono quelli che osarono esprimere per primi ciò che critici minori non volevano ammettere solo per deferenza verso il poeta. Ma quest'ultimo intuì le reazioni del pubblico, ed è un amaro, inalterato ricordo che gli fa dire a Zelter, nel 1827, che esso reagì (come egli ben ricorderà) alle "Affinità elettive" «come ad una camicia di Nesso». Disorientato, stordito, come battuto, esso rimase davanti a un'opera in cui credeva di dover cercare solo un aiuto alle difficoltà della propria vita, senza volersi immergere disinteressatamente nell'essenza di un'altra. A questo riguardo è significativo il giudizio contenuto nell'"Allemagne" della Staël. Esso suona: «On ne peut nier qu'il y a dans ce livre une profonde connaissance du coeur humain, mais une connaissance décourageante. La vie y est représentée comme une chose assez indifférente de quelque manière qu'on la prenne: triste quand on l'approfondit, assez agréable quand on l'esquive, susceptible de maladies morales qu'il faut guérir si l'on peut et dont il faut mourir si l'on n'en peut guérir». Qualcosa di simile sembra indicare, in modo più vigoroso, una laconica espressione di Wieland, contenuta in una lettera di cui s'ignora a chi fosse indirizzata: «Le confesso, amica carissima, di aver letto, non senza calda partecipazione, quell'opera veramente raccapricciante». I motivi oggettivi di un rifiuto, che erano difficilmente consapevoli al lettore modicamente imbarazzato, appaiono brutalmente nel verdetto del partito ecclesiastico. Ai fanatici più dotati non potevano sfuggire le tendenze manifestamente pagane dell'opera. Poiché sebbene il poeta sacrificasse a quelle potenze oscure tutta la felicità degli amanti, un istinto infallibile sentiva mancare, nella condanna, l'elemento trascendente e divino. La loro rovina in questa vita non poteva bastare: che cosa garantiva che essi non trionfassero in una vita superiore? Goethe non sembrava voler dire proprio questo nelle ultime righe? «La beatificazione del piacere malvagio», chiama il romanzo F. H. Jacobi. Nella sua evangelica «Kirchenzeitung» Hengsterberg ha dato, ancora un anno prima della morte di Goethe, la critica forse di tutte più larga. La sua sensibilità irritata, non sorretta dal minimo "esprit", è un modello di polemica astiosa. Ma tutto ciò è di gran lunga superato da Werner. Zacharias

Werner, a cui, nell'attimo della sua conversione, poteva mancare meno che ad ogni altro il fiuto per le fosche tendenze rituali della vicenda, mandò a Goethe - insieme all'annuncio di quella - il suo sonetto "Le affinità elettive": una prosa a cui - in lettera e poesia - ancora oggi, a cent'anni di distanza l'espressionismo non potrebbe opporre nulla di più arrivato. Goethe si rese conto, un po' tardi, del punto a cui l'altro era giunto; e lasciò che questo memorabile invio chiudesse la loro corrispondenza. Il sonetto allegato suona:

"Die Wahlverwandtschaften"

Vorbei an Grübern und an Leichensteinen,
Die schDn vermummt die sichre Beut' erwarten,
Hin schiaügelt sich der Weg nach Edens Garten,
Wo Jordan sich und Acheron vereinen.
Erbaut auf Triebsand will getürmt erscheinen
Jerusalem; allein die grüsslich zarten
Meernixen, die sechstausend Jahr schon harreten,
Lechzen im See, durch Opfer sich zu reinen.
Da kommt ein heilig freches Kind gegangen,
Des Heiles Engel tragt's, den Sohn der Sünden
Der See schiingt alles! Weh uns! Es war Scherz!
Will Helios die Erde denn entzünden?
Er glüht ja nur, sie liebend zu empfangen!
Du darfst den Halbgott lieben, zitternd Herz!⁸

Una cosa risulta chiara proprio da questo folle, indegno miscuglio di lode e di biasimo: che il contenuto mitico dell'opera era presente, se non alla comprensione, almeno al sentimento dei contemporanei di Goethe. Non è più così oggi, che la tradizione centenaria ha compiuto la sua opera e ha quasi sepolto la possibilità di un'a conoscenza originale. Quando un'opera di Goethe, oggi, suona strana o ostile al suo lettore, un silenzio presto imbarazzato s'impadronisce di lui e soffoca la vera impressione. - Con gioia non celata Goethe salutò i due che si pronunciarono, per quanto debolmente, contro questo giudizio. L'uno fu Solger e l'altro Abeke n. Quanto alle parole benintenzionate del primo, Goethe non ebbe pace finché non p resero la forma di una critica in cui erano messe in evidenza. Poiché in esse egli ritrovava l'elemento umano, civile, che l'opera mette così intenzionalmente in mostra. A nessun altro esso sembra aver oscurato l'intuizione del contenuto fondamentale come a Wilhelm von Humboldt: «Vi sento soprattutto mancare il destino e la necessità interna», è il suo strano giudizio.

Goethe aveva una duplice ragione per non assistere in silenzio al conflitto delle opinioni. Doveva difendere la sua opera - ed era la prima. Doveva custodire il suo segreto ed era la seconda. L'una e l'altra cospirano a dare alle sue spiegazioni ben altro carattere da

quello di un'interpretazione. Esse hanno un tratto apologetico e mistificatorio, che si congiungono a meraviglia in quello che è il loro testo fondamentale: e che si potrebbe chiamare l'apologo della rinuncia. In esso Goethe trovava il punto fermo per negare al sapere un accesso più intimo. Inoltre esso poteva servire da risposta a più di un attacco filisteo. Così Goethe lo formulava nel colloquio che, tramandato da Riemer, ha determinato, da quel momento, l'immagine tradizionale del romanzo. Egli dice che la lotta della morale con l'inclinazione è «trasferita dietro le quinte, ed è chiaro che deve essere già avvenuta prima. I protagonisti si conducono da persone distinte, che in ogni interno dissi dio conservano pur sempre il decoro esteriore. - La lotta della moralità non si presta mai ad una rappresentazione estetica. Poiché una delle due: o la moralità vince, oppure è sopraffatta. Nel primo caso non si sa che cosa sia stato rappresentato e perché; nell'altro è indecoroso assistervi; poiché alla fine un qualche elemento deve pur dare il sopravvento ai sensi sulla moralità; e proprio questo momento non è concesso dallo spettatore, che ne pretende un altro ancora più forte, che un terzo rifiuterà sempre quanto più è morale egli stesso. - In queste rappresentazioni deve sempre vincere il senso, ma punito dal destino, cioè dalla natura morale, che riscatta la propria libertà nella morte. - Così Werther deve uccidersi, dopo aver lasciato che la sensualità s'impadronisse di lui. Così Ottilia deve "karterein" [Greco: soffrire], e Edoardo anche, dopo aver lasciato libero corso alla loro inclinazione. Solo ora la moralità celebra il suo trionfo». A queste frasi ambigue, come anche altrove a quel draconismo che amava ribadire nelle conversazioni in proposito, Goethe poteva richiamarsi, poiché all'infrazione giuridica del matrimonio, alla colpa mitica, era inflitto un castigo così ampio nella rovina dei protagonisti. Senonché questa, in realtà, non era l'espiazione di un fallo, ma la liberazione dalle pastoie del matrimonio. Senonché, ad onta di tutte queste belle parole, un conflitto fra dovere e inclinazione non ha luogo né apertamente né dietro le quinte. Senonché qui la moralità non è mai trionfante, ma vive solo e unicamente soccombendo. Così il contenuto morale di quest'opera giace in strati molto più profondi che non lascino supporre le parole di Goethe. Le loro scuse non sono possibili, e nemmeno necessarie. Poiché non solo le sue spiegazioni sono insufficienti nella loro antitesi fra senso e moralità, ma chiaramente insostenibili nella loro esclusione dell'interno conflitto etico come oggetto di rappresentazione poetica. Che cosa rimarrebbe allora del dramma, e dello stesso romanzo? Ma qualunque sia l'interpretazione morale che si può dare di quest'opera, un "fabula docet" non vi si trova, e la fiacca esortazione alla rinuncia, con cui la critica erudita ha livellato da sempre i suoi abissi e le sue cime, non la sfiora nemmeno di lontano.

Già Mézières, inoltre, ha fatto giustamente notare la tendenza epicurea che Goethe presta a questo atteggiamento. Perciò tocca molto più a fondo la confessione del "Carteggio con una bimba", e solo a stento ci si lascia convincere della probabilità che sia stata inventata da Bettina, così lontana per molti aspetti da questo romanzo. Vi si dice che egli si sarebbe «proposto di raccogliere, in questo solo destino immaginario, come in un'urna funebre, le lacrime di molte occasioni perdute». Ma non si dice perduto, o mancato, ciò a cui si è rinunciato. Così non è stata la rinuncia, in molti rapporti della sua vita, a venir prima per Goethe, ma l'omissione. E solo quando riconosceva l'irrevocabilità del mancato, l'irrevocabilità per omissione, solo allora, forse, si de terminava in lui la rinuncia, come ultimo tentativo di abbracciare ancora col sentimento ciò che aveva perduto. Ciò può essere accaduto anche per Minna Herzlieb.

Voler ricavare la comprensione delle "Affinità elettive" dalle parole stesse del poeta in proposito, è fatica sprecata. Poiché esse hanno precisamente il compito di sbarrare l'accesso alla critica. Ma la ragione ultima di questo non è il bisogno di difendersi dalle critiche sciocche, quanto piuttosto lo sforzo di lasciare inosservato tutto ciò che confuta le spiegazioni dell'autore. Alla tecnica del romanzo da un lato, alla cerchia dei motivi dall'altro, andava conservato il loro segreto. Il campo della tecnica poetica segna il confine fra uno strato superiore, scoperto, e uno strato più profondo e nascosto dell'opera. Ciò che il poeta possiede consapevolmente come tecnica, ciò che, in linea di principio, anche i critici contemporanei possono riconoscere come tale, tocca bensì gli elementi reali del contenuto, ma segna anche il confine verso il loro contenuto di verità, che non può essere pienamente consapevole né al poeta né alla critica dei suoi tempi. Nella tecnica, che - a differenza della forma - è determinata in modo decisivo, non dal contenuto di verità ma solo dai contenuti reali, questi si devono necessariamente poter osservare. Poiché, per il poeta, la rappresentazione dei contenuti reali è l'enigma di cui deve cercare la soluzione nella tecnica. Così Goethe poteva dare, mediante la tecnica, il voluto spicco alle potenze mitiche nell'opera. Il loro ultimo significato doveva sfuggire a lui come allo spirito del tempo. Ma il poeta cercava di custodire quella tecnica come il suo segreto artistico. Sembra che voglia alludere a questo dicendo di aver lavorato il romanzo secondo un'idea. Bisogna pensare a un'idea di carattere tecnico: altrimenti non si potrebbe capire l'aggiunta che mette in dubbio il valore di questo procedimento. Mentre si può capire benissimo che l'infinita sottigliezza che celava la ricchezza dei rapporti interni nell'opera potesse apparirgli un momento problematica. «Spero che vi ritrovi la mia vecchia maniera. Molte cose vi ho messo e vi ho nascosto. Che questo segreto aperto possa farle piacere». Così scriveva

a Zelter. Nello stesso senso egli insiste sulla te si che nell'opera c'è di più «di quanto chiunque possa scoprirvi a una sola lettura». Ma più eloquente di ogni altra cosa è la distruzione degli abbozzi. Poiché difficilmente è un caso che non ne sia rimasto nemmeno un frammento. E' chiaro invece che il poeta ha distrutto di proposito tutto ciò che avrebbe rivelato la tecnica puramente costruttiva dell'opera. - Se la presenza dei contenuti reali è celata con questi mezzi, la loro essenza si nasconde da sé. Ogni significato mitico cerca il segreto. Così Goethe poté dire, sicuro di sé, proprio a proposito di quest'opera, che il «poetato» ha i suoi diritti come l'accaduto. Poiché questi diritti sono attribuiti, nel senso sarcastico della frase, non all'opera poetica, ma al suo oggetto - allo strato mitico del libro. In questa consapevolezza Goethe poteva restare inaccessibile, non certo sopra, ma "nella" propria opera, secondo le parole che chiudono le osservazioni critiche di Humboldt: «Ma a lui non si può dire nulla di simile. Egli non ha libertà alcuna sulle proprie cose, e ammutolisce al minimo biasimo». Così sta Goethe, nella vecchiaia, di fronte ad ogni critica: come un «olimpio». Non nel senso del vuoto "epitheton ornans" o della bella individualità, che i moderni danno a questo termine. Esso - che è attribuito a Jean Paul - indica la natura oscura, mitica, immersa in se stessa, che vive - nella sua muta fissità - nell'artista Goethe. Come «olimpio» egli ha schizzato l'edificio dell'opera e ne ha chiuso la volta con scarse parole.

Nella sua penombra lo sguardo incontra ciò che vi è in Goethe di più nascosto. Emergono aspetti e rapporti che non appaiono alla luce dell'analisi corrente. E anche qui è solo grazie ad essi che l'interpretazione precedente perde sempre più la sua aria paradossale. Così appare solo qui un motivo fondamentale dell'indagine naturale goethiana. Questo studio riposa su un'ambivalenza, ora ingenua, ora più riflessa e voluta, nel concetto stesso di natura. Esso definisce, in Goethe, sia la sfera dei fenomeni percettivi che quella degli archetipi intuitivi. Mai, però, Goethe ha saputo render ragione di questa sintesi. Invano le sue ricerche vorrebbero, in luogo di un'indagine filosofica, fornire empiricamente, mediante esperimenti, la prova dell'identità delle due sfere. Non avendo definito concettualmente la «vera» natura, non è mai penetrato nel centro fecondo di un'intuizione che gli faceva cercare la presenza della «vera» natura come «archetipo» nelle sue manifestazioni, come la presupponeva nelle opere d'arte. Solger avverte questo rapporto, che sussiste specialmente fra le "Affinità elettive" e l'indagine naturale goethiana, e che è sottolineato nell'autopresentazione del libro. Solger scrive: «La "Teoria dei colori" mi ha, in qualche modo, sorpreso. Devo dire che non me ne ero mai fatto un'idea precisa; credevo, per lo più, di trovarvi solo degli esperimenti. Mentre è un libro in cui la natura è divenuta viva, umana

e accessibile. Direi che esso getta qualche luce anche sulle "Affinità elettive". La genesi della dottrina dei colori è anche cronologicamente vicina a quella del romanzo. Le indagini goethiane sul magnetismo, infine, penetrano chiaramente nell'opera stessa. Questa conoscenza della natura, su cui il poeta credeva di poter sempre controllare e verificare le proprie opere, lo rese ancora più indifferente verso la critica. Di essa non aveva bisogno. La natura dei «fenomeni originari» era il metro, misurabile il rapporto di ogni opera ad essa. Ma in base a quell'ambivalenza nel concetto di natura, troppo spesso i «fenomeni originari» come archetipi divennero la natura come modello. Questa concezione non avrebbe mai acquistato forza se - risolvendosi quell'equivoco - Goethe avesse visto chiaramente che solo nel dominio dell'arte i «fenomeni originari» - come ideali - si offrono adeguatamente all'intuizione, mentre nella scienza essi sono rappresentati, sostituiti dall'idea, che può illuminare l'oggetto della percezione, ma non può mai trasformarlo in oggetto di intuizione. I «fenomeni originari» non sono prima e davanti all'arte, ma sussistono in essa. In linea di diritto essi non possono mai fornire criteri. Se già in questa contaminazione dell'ambito puro ed empirico la natura sensibile sembra esigere il posto più alto, il suo aspetto mitico trionfa nella totalità complessiva delle sue manifestazioni. Essa non è, per Goethe, che il caos dei simboli. Come tali, infatti, appaiono in lui i «fenomeni originari», insieme a tutti gli altri, come dimostra chiaramente, fra le poesie, il libro intitolato "Dio e mondo". Il poeta non ha mai cercato di stabilire una gerarchia dei «fenomeni originari». Al suo spirito la ricchezza delle loro forme non si offre diversamente che all'orecchio il confuso mondo dei suoni. Sarà lecito interpretare nel senso di questo paragone una descrizione che egli dà di quel mondo, e che mostra chiaramente, come poche altre, lo spirito in cui egli considera la natura. «Chiudete gli occhi, aprite e aguzzate l'orecchio, e dal fiato più lieve al fragore più selvaggio, dal suono più elementare all'armonia più complessa, dal grido più violento e appassionato alla parola più mite della ragione, è sempre e solo la natura che parla, che rivela la sua presenza, la sua forza, la sua vita e le sue relazioni: onde un cieco, a cui è negato l'infinito visibile, può cogliere in ciò che ode un infinito vivente». Se, in questo senso estremo, anche le «parole della ragione» sono registrate fra le cose della natura, non stupisce che, per Goethe, il pensiero non abbia mai pienamente rischiato il mondo dei «fenomeni originari». Ma con ciò e gli si è privato della possibilità di tracciare confini. La realtà cade indiscriminata mente nel concetto di natura, che assurge a proporzioni mostruose, come insegna il frammento del 1780. E alle tesi di questo frammento - «la natura» - Goethe si è dichiarato fedele ancora nella tarda vecchiaia. Così suona la loro conclusione: «Essa mi ci ha messo,

essa me ne trarrà fuori. Ho fiducia in lei. Che faccia di me quello che vuole, non potrà odiare la sua opera. Non sono stato io a parlare di lei; no, il vero e il falso, tutto è stato detto da lei. Sua è tutta la colpa, suo tutto il merito». In questo modo di vedere il mondo, è il caos. Poiché è nel caos che sfocia, da ultimo, la vita del mito, che si pone, senza limiti, come la sola potenza nel regno dell'essere.

Il rifiuto di ogni critica e l'idolatria della natura sono le forme mitiche di vita nell'esistenza dell'artista. Che esse acquistino, in Goethe, una suprema intensità, è ciò che si può vedere indicato nella definizione di «olimpio». Essa indica anche l'elemento luminoso nell'essenza mitica. Ma ad esso corrisponde un'oscurità che ha gravemente adombrato l'esistenza dell'uomo. Se ne può scorgere qualche traccia in "Poesia e verità"; ma ben poco di essa è penetrato nelle confessioni goethiane. Come un lucido monolito affiora, al loro livello, solo il concetto di demonico. Con cui Goethe introduce l'ultima parte dell'opera autobiografica: «Si è potuto vedere minutamente, nel corso di questa esposizione biografica, come il bambino, il ragazzo, il giovinetto, cercasse di avvicinarsi per vie diverse al soprasensibile; come abbia prima guardato con simpatia a una religione naturale, e si sia poi legato con amore a una religione positiva; come quindi, concentrandosi in sé, abbia provato le sue forze e si sia dato infine con gioia alla fede comune. Mentre vagabondava sue giù, cercando e guardandosi intorno negli intervalli di queste regioni, più di una cosa gli si offerse che non poteva appartenere a nessuna di esse, ed egli credette a poco a poco di capire che era meglio distogliere il pensiero da quella realtà inconcepibile. - Egli credette di scoprire nella natura, vivente e morta, animata e inanimata, qualcosa che si manifestava solo in contraddizioni e non poteva quindi essere colto in nessun concetto, e tanto meno in una parola. Non era divino, poiché pareva irrazionale; non era umano, poiché era privo di intelligenza; non era diabolico, poiché era benefico; non era angelico poiché rivelava spesso qualcosa di maligno. Somigliava al caso, poiché non mostrava nessuna coerenza; somigliava alla provvidenza, poiché alludeva ad un nesso. Tutto ciò che ci limita sembrava per esso penetrabile; pareva governare a suo arbitrio gli elementi necessari della nostra esistenza; abbreviava il tempo e ampliava lo spazio. Pareva compiacersi solo dell'impossibile e respingere da sé il possibile con disprezzo. - A questo essere, che sembrava mescolarsi a tutti gli altri, separarli ed unirli, diedi il nome di demonico, secondo l'esempio degli antichi e di quelli che aveva no avvertito qualcosa di simile. Cercai di salvarmi da questo essere temibile». E' appena necessario far osservare che in queste parole, a più di trentacinque anni di distanza, si esprime la stessa esperienza di un'incomprensibile ambiguità naturale contenuta nel celebre frammento. L'idea del demonico, che si trova ancora, a mo'

di conclusione, nella citazione dall'Egmont in "Poesia e verità", e d'introduzione nella prima stanza delle "Parole orfiche", accompagna la concezione di Goethe per tutta la vita. E' essa che si affaccia nell'idea di destino delle "Affinità elettive", e se ad unirle mancasse ancora un anello, anch'esso, che chiude da millenni il circolo, si ritrova in Goethe. Direttamente le "Parole", allusivamente l'autobiografia rimandano all'astrologia come al canone del pensiero mitico. Col richiamo al demonico si conclude, con quello all'astrologia comincia "Poesia e verità". Né la sua vita sembra sottrarsi del tutto alla considerazione astrologica. L'oroscopo di Goethe, come è stato formulato, un po' per scherzo e un po' sul serio, in "Stern Glaube und Stern Deutung" di Boll, rinvia anch'esso all'oscuramento di questa vita. «Anche il fatto che l'ascendente segua da vicino a Saturno e cada nel cattivo segno dello scorpione, getta un'ombra su questa vita; questo segno, considerato 'enigmatico', determinerà in ogni caso, in unione con la natura recondita di Saturno, una certa chiusura nell'età avanzata; ma anche - e ciò rinvia a quel che diremo in seguito -, come animale che striscia sulla terra e in cui si trova il 'pianeta tellurico' Saturno, quella forte immanenza che si stringe alla terra in 'aspra voluttà con organi tenaci'»⁹.

«Cercai di salvarmi da questo essere temibile». L'umanità mitica paga con l'angoscia il contatto con le forze demoniche. Questa angoscia ha parlato spesso inequivocabilmente in Goethe. Le sue manifestazioni vanno trasferite, dall'isolamento aneddoticamente in cui sono ricordate quasi a malincuore dai biografi, alla luce di una considerazione che mostra con paurosa chiarezza il potere di forze primordiali nella vita di quest'uomo, che non senza di esse, d'altra parte, è diventato il massimo poeta del suo popolo. L'angoscia della morte, che include tutte le altre, è la più evidente. Poiché la morte minaccia in sommo grado la panarchia informe della vita naturale, che è il dominio del mito. La ripugnanza del poeta per la morte e per tutto ciò che la indica, ha tutte le caratteristiche di un'estrema superstizione. E' noto che alla sua presenza nessuno poteva parlare di decessi; meno noto che non volle mai avvicinarsi al letto di morte di sua moglie. Le sue lettere testimoniano del medesimo atteggiamento di fronte alla morte di suo figlio. Nulla di più caratteristico della lettera in cui annuncia a Zelter la notizia, e della formula veramente demonica con cui si chiude: «E così, oltre le tombe, avanti!» In questo senso si esplica la verità delle parole che sono state attribuite al morente: come qu'elle in cui la vitalità mitica oppone ancora, al buio che si approssima, il suo impotente desiderio di luce. In essa era anche fondato il culto senza precedenti tributato alla propria persona negli ultimi decenni. "Poesia e verità", i "Quaderni quotidiani e annuali", l'edizione del carteggio con Schiller, le cure dedicate a quello con

Zelter, sono altrettanti sforzi per vanificare la morte. Ancora più chiaramente la segreta inquietudine che, invece di coltivare l'immortalità come speranza, la sollecita come un pegno, si rivela in tutto ciò che egli dice della sopravvivenza dell'anima. Come la concezione dell'immortalità propria del mito appare come un «non-poter-morire», così anche nel concetto goethiano essa non è il ritorno dell'anima alla sua patria, ma una fuga dall'interminato nell'interminato. Specie la conversazione dopo la morte di Wieland, ricordata da Falk, vuole l'immortalità conferita secondo natura, anzi, come a sottolineare il suo carattere inumano, riservata solo ai grandi spiriti.

Nessun sentimento è più ricco di varianti dell'angoscia. All'angoscia della morte si accompagna quella della vita, come al tono fondamentale gli infiniti armonici possibili. Anche il gioco barocco della paura davanti alla vita è trascurato e sottaciuto dalla tradizione. Essa vuole istituire, in Goethe, una norma, e così è lontana dall'avvertire la lotta delle forme di vita che si svolse in lui. Goethe l'ha celata troppo profondamente in sé. Di qui la solitudine nella sua vita, e, ora sofferto, ora ostinato, il silenzio. Gervinus ha mostrato, nel suo scritto sull'epistolario goethiano, nella descrizione del primo periodo di Weimar, quanto presto ciò sia cominciato. Per primo, e con più sicurezza di ogni altro, egli ha attirato l'attenzione su questi fenomeni nella vita di Goethe; ed è forse il solo che ne abbia percepito il significato, anche se può aver giudicato erroneamente del loro valore. Così non gli sfugge, né la tacita immersione in sé della vecchiaia, né l'attaccamento, spinto fino all'estremo, ai contenuti reali della propria vita. Ma in entrambi gli atteggiamenti si esprime la paura della vita: quella della sua potenza e ricchezza nella meditazione pensosa, quella della sua fuga nel tentativo di abbracciarla. Gervinus determina, nel suo studio, la svolta che separa l'attività del vecchio Goethe da quella dei periodi precedenti, e la colloca nel 1797, ai tempi del progettato viaggio in Italia. In una lettera di questo periodo a Schiller, Goethe parla di oggetti che, senza essere «del tutto poetici», avrebbero destato in lui una certa propensione poetica. Egli dice: «Ho quindi esaminato attentamente gli oggetti che producono questo effetto e constatato, con mia sorpresa, che sono in realtà oggetti simbolici». Ma il simbolico è ciò in cui appare la fissazione indissolubile e necessaria di un contenuto di verità a un contenuto reale. «Se in avvenire, - si dice nella stessa lettera, - in ulteriori progressi del viaggio, non si badasse più tanto a ciò che è singolare, ma a ciò che è significativo, si dovrebbe finire per ottenere una bella messe per sé e per gli altri. Voglio provare già qui tutto ciò che posso osservare di simbolico, ma soprattutto esercitarmi in luoghi forestieri che veda per la prima volta. In caso di successo, e

anche senza proseguire in ampiezza l'esperienza, pur di andare a fondo, in ogni luogo, in ogni momento, nella misura in cui possiamo farlo, dovremmo poter ottenere un bel bottino anche da paesi e regioni note». «Si può ben dire, - commenta Gervinus, - che è ciò che accade quasi sempre nei suoi prodotti più tardi, e che esperienze che egli aveva sviluppato un tempo in tutta la loro ampiezza sensibile, come esige l'arte, vi sono misurate secondo una certa profondità spirituale, dove egli si perde sovente in un abisso senza fondo. Schiller scruta con molto acume la nuova esperienza, avvolta in termini così misteriosi. Un'esigenza poetica senza uno stato d'animo poetico e senza oggetto poetico: questo - scrive - si direbbe il suo caso. Ciò che qui conta, in effetti, è, assai più dell'oggetto, l'animo, e se l'oggetto significa qualcosa per lui». (E nulla è più caratteristico del classicismo di questo sforzo di cogliere il simbolo e all'atto stesso di relativizzarlo). «E' l'animo a fissare i limiti, e anche qui, come ovunque, esso può trovare ovvietà e spirito solo nella trattazione, e non nella scelta della materia. Ciò che quei due posti furono per lui, avrebbe potuto essere altrettanto bene (secondo Schiller), in uno stato di eccitazione psichica, ogni strada, ogni ponte, eccetera. Se Schiller avesse potuto sospettare le conseguenze possibili di questo nuovo modo di vedere in Goethe, difficilmente lo avrebbe esortato ad abbandonarsi completamente ad esso, dicendo che una siffatta visione degli oggetti introduce un mondo nella cosa singola. Poiché la conseguenza immediata è che Goethe comincia a raccogliere fascicoli e cartelle, in cui appunta tutte le carte ufficiali, i giornali, i settimanali, estratti di prediche, programmi di commedie, ordinanze, listini, eccetera, vi aggiunge le sue osservazioni, le confronta con la voce pubblica, corregge con essa la propria opinione, mette agli atti il nuovo ammaestramento e spera così di accumulare materiali per un uso futuro!! Ciò prelude già del tutto all'importanza, spinta in seguito fino al ridicolo, con cui tiene il massimo conto di taccuini e di appunti, con cui tratta le questioni più meschine con poetica aria di saggezza. Da allora in poi ogni medaglia che gli è regalata, ogni pezzo di granito che egli regala, è un oggetto di somma importanza; e quando arriva a scavare del salgemma, che Federico il Grande, nonostante tutte le sue ordinanze, non era riuscito a trovare, ci vede chissà quale miracolo, e ne manda una presa simbolica all'amico Zelter a Berlino. Nulla di più sintomatico, per questo suo tardo modo di sentire, che l'età andò via e più sviluppando, del principio che egli si fa di contraddire puntualmente all'antico "nil admirari", e di ammirare invece tutto, di trovare tutto 'significativo, meraviglioso, incalcolabile!」 In questo atteggiamento, che Gervinus ritrae magistralmente e senza alcuna esagerazione, ha senza dubbio parte l'ammirazione, ma anche l'angoscia. L'uomo s'irrigidisce nel caos dei

simboli, e perde la libertà, che era ignota agli antichi. Egli capita, nell'agire, in mezzo a segni ed oracoli. Essi non sono mancati nella vita di Goethe. Un segno del genere gli indicò la strada di Weimar. Anzi, in "Poesia e verità", egli racconta come in una passeggiata, diviso fra la sua vocazione poetica e quella pittorica, inscenasse un oracolo. L'angoscia di fronte alla responsabilità è la più spirituale fra tutte quelle a cui Goethe era soggetto per la sua natura. Essa è un motivo dell'atteggiamento conservatore che ebbe verso la politica, verso la società e - nella vecchiaia - anche verso la letteratura. Essa è la radice dell'omissione nella sua vita erotica. E ' certo che essa ha determinato anche la sua interpretazione delle "Affinità elettive". Poiché proprio quest'opera getta luce in abissi della sua vita che, poiché le sue confessioni non li rivelano, sono rimasti occulti anche ad una tradizione che non ha saputo liberarsi dal loro influsso. Ma questa coscienza mitica non si risolve nella formula banale per cui ci si compiacque sovente di scorgere qualcosa di tragico nella vita dell'olimpio. Il tragico esiste solo nella vita del personaggio drammatico, cioè della persona che si rappresenta; mai in quella dell'uomo. E meno che mai in quella quietistica di Goethe, dove mancano quasi del tutto momenti di rappresentazione. Così vale anche per questa vita, come per ogni vita umana, non la libertà dell'eroe tragico nella morte, ma la redenzione nella vita eterna.

2.

Drum da gehauft sind rings, um Klarheit,
Die Gipfel der Zeit,
Und die Liebsten nahe wohnen, ermattend auf
Getrenntesten Bergen,
So gieb unschuldig Wasser,
O Fittige gieb uns, treuesten Sinns
Hinüberzugehn und wiederzukehren¹⁰.
HÖLDERLIN.

Se ogni opera può, come le "Affinità elettive", illuminare la vita dell'autore e l'opera sua, l'analisi corrente manca questo scopo quanto più ritiene di attenersi ad esso. Poiché anche se accade di rado che l'edizione di un classico tralasci di sottolineare nell'introduzione che proprio il suo contenuto può essere inteso, come forse nessun altro, solo in base alla vita dell'autore, questo giudizio contiene già, in fondo, il "proton pseudos" del metodo che cerca di esporre il divenire

dell'opera nel poeta in base a una schematica «essenza personale» e ad una vuota o inafferrabile «esperienza di vita». Questo "proton pseudos" di quasi tutta la moderna filologia (di quella, cioè, che non si basa ancora sull'analisi delle parole e dei contenuti) è, muovendo dall'«essenza» e dalla «vita», se non di dedurne l'opera come prodotto, almeno di avvicinarla all'intelligenza dei pigri. Ma se si deve - come si deve - edificare la conoscenza su dati sicuri e dimostrabili, ovunque la comprensione si diriga al contenuto e all'essenza, è l'opera che deve stare in primo piano. Poiché in nessun altro luogo che nell'opera stessa essi si rivelano in forma più durevole, più evidente e spiccata. Che anche lì essi si mostrino ancora difficili e per sempre inaccessibili a molti, può essere, per questi ultimi, motivo bastante per fondare la storia dell'arte, anziché sull'esatta cognizione dell'opera, sullo studio della personalità e dei rapporti, ma non può indurre il critico a prestar loro fede, e tanto meno a seguirli. Egli piuttosto terrà presente che il solo nesso razionale fra il creatore e l'opera risiede nella testimonianza che l'opera rende di lui. Non solo l'essenza di un uomo si dà a conoscere solo nelle sue manifestazioni (a cui appartengono, in questo senso, anche le opere): no, essa stessa, nella sua realtà, si determina solo attraverso di esse. Le opere sono indeducibili come le azioni, e ogni analisi che riconoscesse in generale questo principio per contravvenire ad esso nei particolari, perderebbe ogni pretesa di validità. Ciò che sfugge così all'esposizione corrente, non è solo la comprensione del valore e del carattere delle opere, ma anche quella dell'essenza e della vita del loro autore. Poiché anzitutto ogni conoscenza dell'essenza dell'autore nella sua totalità, nella sua «natura», è inibita dalla mancata interpretazione delle opere. Poiché se è vero che neppure questa è in grado di dare dell'essenza un'intuizione ultima e completa (che è del resto in ogni caso impensabile), l'essenza, dove si prescinda dall'opera, rimane del tutto imperscrutabile. Ma anche la comprensione della vita dell'autore rimane preclusa al metodo biografico tradizionale. Una chiara consapevolezza del rapporto teoretico di essenza ed opera è la condizione fondamentale di ogni comprensione della vita. In direzione della quale si sono fatti finora così pochi progressi che i concetti psicologici sono generalmente considerati i suoi migliori strumenti ermeneutici, mentre mai come qui bisogna dire addio ad ogni presentimento del vero contenuto finché si adoperano quei termini. Poiché si può ben affermare che il primato dell'elemento biografico nella descrizione della vita di un artista, e cioè l'esposizione della sua vita come quella di un uomo, col duplice rilievo del carattere decisivo e indecidibile per l'uomo della moralità, potrebbe aver luogo solo se la conoscenza dell'imperscrutabilità della loro origine escludesse ogni opera, delimitandola nel suo valore e nel suo contenuto, dal

significato ultimo della sua vita. Poiché anche se la grande opera non si costituisce nella vita comune, e se è perfino un pegno della sua purezza, essa è pur sempre, in definitiva, solo uno dei suoi vari elementi. Onde solo sporadicamente essa può illustrare la vita di un artista, e più nel suo divenire che nella sua sostanza. L'assoluta in certezza intorno al significato che le opere possono avere nella vita di un uomo, ha indotto ad assegnare alla vita degli artisti particolari tipi di contenuto, riservati ad essa e solo in essa giustificati. Una vita del genere non solo sarebbe emancipata dalle norme dell'etica, ma godrebbe di una legittimità superiore e sarebbe più chiara e accessibile alla comprensione. Non c'è da stupirsi che per una concezione del genere ogni autentico contenuto vitale, anche se ritorna continuamente nelle opere, conti ben poco. Forse essa non si è mai mostrata più apertamente che nei confronti di Goethe.

In questa tesi, per cui la vita dei creatori avrebbe contenuti autonomi e suoi propri, la mentalità corrente s'incontra così bene con un'altra e assai più profonda, che è lecito supporre che la prima sia solo una deformazione di questa seconda e originaria, emersa di nuovo recentemente alla luce. Se infatti, per la concezione tradizionale, opera, essenza e vita si mescolano confusamente fra loro, questa afferma espressamente la loro unità. Essa costruisce così la figura dell'eroe mitico. Poiché nel mondo del mito essenza, opera e vita costituiscono in effetti quell'unità che altrimenti formano solo nel senso di una sciatta retorica. Lì l'essenza è destino e la vita destino, e l'opera, che si limita ad esprimerle, forma vivente; lì essa comprende, nello stesso tempo, il fondamento dell'essenza e il contenuto della vita. La forma canonica della vita mitica è appunto quella dell'eroe. In lui l'elemento pragmatico è anche e insieme simbolico, in lui solo, in altre parole, la figura simbolica, e con essa il contenuto simbolico della vita umana, sono dati alla conoscenza in forma altrettanto adeguata. Ma questa vita umana è in realtà sovrumana, e quindi non solo nell'esistenza reale del personaggio, ma (che è più decisivo) nell'essenza del contenuto, distinta da quella propriamente umana. Poiché mentre il simbolismo segreto di quest'ultima riposa altrettanto strettamente sull'elemento individuale come su quello genericamente umano di chi vive, il simbolismo palese della vita eroica non raggiunge la sfera della peculiarità individuale né quella dell'unicità morale. Ciò che separa l'eroe dall'individuo è il tipo, la norma - benché sovrumana dall'unicità morale della responsabilità, la sua funzione di rappresentante. Poiché egli non è solo davanti al proprio Dio, ma il rappresentante dell'umanità di fronte ai suoi dèi. Di natura mitica è ogni rappresentanza nel dominio morale, dal patriottico «uno per tutti» al sacrificio del redentore. Tipicità e rappresentanza nella vita eroica culminano nell'idea del suo "compito": la cui presenza e la cui

simbolicità evidente distingue la vita sovrumana dalla vita umana. Essa caratterizza Orfeo, che scende nell'Ade, come l'Ercole delle dodici fatiche: il cantore mitico come il mitico eroe. Una delle fonti più potenti di questo simbolismo scaturisce dal mito astrale: nel tipo sovrumano del redentore l'eroe, grazie all'opera che ha compiuto, rappresenta l'umanità nella volta celeste. Per lui valgono le «parole orfiche»¹¹: il suo "demone" è solare, la sua "tyche" mutevole come la luna, il suo destino ineluttabile come l'"anánke" astrale, che nemmeno l'"Eros" trascende - ma soltanto "Elpìs". Così non è un caso che il poeta s'imbattesse in lei cercando un'a vicinanza umana nelle altre parole, e che essa sola, fra tutte, non avesse bisogno - ai suoi occhi - di alcuna spiegazione; ma non è neppure un caso che non essa, ma il rigido canone delle altre quattro, abbia fornito lo schema del "Goethe" di Gundolf. Dove si vede che il problema metodologico posto a proposito della letteratura biografica è meno astratto di quanto potrebbe far supporre questo modo di dedurlo. Poiché nel libro di Gundolf è stato effettuato proprio il tentativo di esporre la vita di Goethe come una vita mitica. E questa concezione vuol essere presa in esame non solo perché c'è qualcosa di mitico nella vita di quest'uomo, ma a maggior ragione nell'analisi di un'opera a cui potrebbe richiamarsi per i suoi momenti mitici. Se le riuscisse di convalidare questa pretesa, vorrebbe dire che è impossibile isolare la zona in cui il significato di questo romanzo vige autonomamente. E dove non si può provare l'esistenza di questo dominio separato, non si può parlare di un'opera poetica, ma solo del suo antecedente, la scrittura magica. Ogni analisi approfondita di un'opera goethiana, ma in particolare delle "Affinità elettive", dipende quindi dalla confutazione preliminare di questo tentativo. Essa ci condurrà insieme alla scoperta di un nucleo luminoso del contenuto liberatore, che è sfuggito a quell'impostazione, come sempre, così anche nelle "Affinità elettive".

Il canone che corrisponde alla vita del semidio appare, in una trasposizione caratteristica, nella concezione che la scuola georghiana afferma del poeta. Essa gli assegna, come all'eroe, la sua opera come un compito, e considera quindi il suo mandato come divino. Ma da Dio gli uomini non ricevono compiti, ma solo esigenze, e perciò, davanti a Dio, non si può assegnare un valore speciale alla vita poetica. Per non dire che il concetto di compito è inadeguato anche dal punto di vista del poeta. Poesia in senso proprio sorge solo dove la parola si libera dalla schiavitù anche del compito più grande. Essa non discende da Dio, ma sale dal fondo imperscrutabile dell'anima; essa partecipa della più profonda soggettività dell'uomo. Poiché la sua missione sembra derivare, a quel circolo¹², direttamente da Dio, esso conferisce al poeta non solo il grado inviolabile ma pur sempre

relativo che possiede nel suo popolo, ma una supremazia affatto problematica come uomo, e qui indi alla sua vita di fronte a Dio, di cui egli, come «superuomo», sembra stare a paro. Ma il poeta è una manifestazione della natura umana antecedente non per grado, ma per specie, a quella del santo. Poiché nella natura del poeta si determina un rapporto dell'individuo alla comunità popolare, in quella del santo il rapporto dell'uomo a Dio.

Alla concezione eroicizzante del poeta si accompagna, nelle speculazioni del circolo che sono alla base del libro di Gundolf, con effetti sconvolgenti e rovinosi, un altro e non minore errore, nato dall'abisso della scervellata confusione linguistica. Anche se la designazione del poeta come «creatore» non è già di per sé quell'errore, essa scivola e degenera in esso in chiunque non avverta il tono metaforico di quel termine: l'allusione al vero creatore. E in realtà l'artista è meno il fondamento (o creatore) che l'origine (o il formatore), e certo la sua opera non è in alcun modo la sua creatura, ma - piuttosto - la sua formazione. E' vero che anche l'opera ha vita, e non solo la creatura. Ma - ciò che costituisce la differenza decisiva fra le due - solo la vita della creatura, e mai quella dell'opera, partecipa liberamente all'intenzione del riscatto. Per quanto, quindi, il linguaggio metaforico possa parlare della creatività di un artista, non è nelle sue opere che la creazione può esplicare la sua virtù specifica, quella, cioè, di causa, ma solo ed unicamente nelle creature. Per cui quello sconsiderato uso linguistico, che si esalta alla parola «creatore», porta direttamente a considerare, non le opere, ma la vita, come il prodotto specifico dell'artista. Ma mentre nella vita dell'eroe, grazie alla sua completa trasparenza simbolica, si espone una realtà pienamente formata, la cui forma è la lotta, nella vita del poeta non solo un compito univoco si trova così poco come in ogni vita umana, ma altrettanto poco vi si trova una lotta univoca e chiaramente dimostrabile. Ma poiché bisogna evocare ad ogni costo la «figura», al di là di quella vivente e in lotta si offre solo quella irrigidita nell'opera letteraria. Così si compie un dogma che, dopo aver trasfigurato l'opera in vita, torna, con un rigiro non meno fallace, a irrigidirla, come vita, in opera, e che crede di poter cogliere la famigerata «figura» del poeta in un miscuglio di eroe e creatore, in cui non si distingue più nulla, ma di cui si può affermare qualunque cosa con aria di profondità.

Il dogma più insulso del culto goethiano, la più scialba professione di fede degli adepti: che di tutte le opere di Goethe la più grande è la sua vita, è stato accolto nel "Goethe" di Gundolf. Così la vita di Goethe non è distinta rigorosamente dall'opera. Come il poeta, in un'immagine di lucida paradossia, ha chiamato i colori le azioni e passioni della luce, così Gundolf, in una concezione estremamente torbida, fa della vita di Goethe questa luce, che non sarebbe, in ultima

istanza, di altra natura dai suoi colori, dalle sue opere. Questa impostazione del problema gli rende un doppio servizio: essa rimuove dal campo visivo ogni concetto morale, e tocca nello stesso tempo - assegnando all'eroe, come creatore, la figura che gli spetta come vincitore il livello della profondità blasfema. Così egli dice, delle "Affinità elettive", che Goethe vi «ha ripensato l'operare necessario di Dio». Ma la vita dell'uomo, e sia pure la vita dell'uomo che crea, non è mai quella del creatore. Altrettanto poco si può interpretare come quella dell'eroe, che dà a se stessa la propria forma. Ma proprio in questo senso essa è commentata da Gundolf. Anziché interpretare, con la grande e fedele modestia del biografo, il contenuto reale di questa vita anche e proprio in funzione di ciò che in essa è rimasto incompreso, come l'archivio di documenti anche indecifrabili di un'esistenza, contenuto reale e contenuto di verità devono essere palesi ad ogni costo, e, come nella vita dell'eroe, corrispondersi esattamente fra loro. Ma palese è solo il contenuto reale della vita, e il suo contenuto di verità è nascosto. Si può chiarire bensì il singolo tratto, il singolo rapporto, ma non la totalità, a meno di cogliere anch'essa solo in un rapporto finito. Poiché in se stessa è infinita. Non c'è quindi, nell'ambito della biografia, commentario né critica. Nella violazione di questo principio vengono curiosamente a incontrarsi due libri che, per ogni altro rispetto, si potrebbero considerare agli antipodi nella letteratura goethiana: l'opera di Gundolf e la trattazione di Baumgartner. Mentre quest'ultima intraprende direttamente l'indagine del contenuto di verità, senza nemmeno sospettare dove sia sepolto, e deve quindi accumulare a dismisura ammanchi critici, Gundolf s'immerge nel mondo dei contenuti reali della vita goethiana, nei quali tuttavia può solo illudersi di esporre il suo contenuto di verità. Poiché una vita umana non può essere considerata secondo l'analogia di un'opera d'arte. Ma il principio di critica delle fonti adottato da Gundolf rivela proprio la determinazione fondamentale di operare questa deformazione. Se, nella gerarchia delle fonti, le opere sono messe regolarmente al primo posto, e le lettere, per tacere delle conversazioni, vengono subordinate a quelle, questa impostazione è spiegabile solo col fatto che la vita stessa è considerata come opera. Poiché solo di fronte ad un'opera il commentario tratto dalle sue pari possiede un valore superiore a quello che si può attingere da ogni altra fonte. Ma questo solo perché, col concetto di opera, si determina una sfera speciale e rigidamente definita, in cui non può più entrare la vita del poeta. Che se poi quella gerarchia dovesse mirare a distinguere ciò che è stato tramandato fin dall'origine per iscritto da ciò che è stato trasmesso in un primo tempo oralmente, allora bisogna d'ire che questo è un problema cruciale solo della storia vera e propria, mentre la biografia, anche quando pretende alla massima

validità, deve abbracciare tutta l'ampiezza di una vita umana. E' vero che, all'inizio del suo libro, l'autore rigetta con disdegno l'interesse biografico, ma l'indegnità spesso caratteristica dell'odierna produzione biografica non deve far dimenticare che essa poggia su un canone di concetti senza il quale ogni trattazione storica di un uomo finisce per trovarsi priva di oggetto. Non fa quindi meraviglia che l'intrinseca informalità di questo libro determini un'immagine informe del poeta, che ricorda il monumento schizzato da Bettina, dove le forme enormi dell'uomo venerato sfumano nell'informe e nell'ermafroditico. Questa monumentalità è falsa, e - per dirla nei termini cari a Gundolf - appare che l'immagine uscita dal «logos privo di forza» non è troppo diversa da quella creata dall'«Eros senza misura».

Solo l'analisi tenace del suo metodo viene a capo della natura chimerica di quest'opera. Sarebbe fatica inutile affrontare i particolari senza quest'arma. Poiché una terminologia quasi impenetrabile è la loro corazza. Essa dimostra il significato fondamentale per ogni conoscenza del rapporto fra mito e verità. E' un rapporto di esclusione reciproca. Non c'è verità, poiché non c'è univocità, e quindi neppure errore, nel mito. Ma potendoci essere altrettanto poco una verità su di esso (poiché la verità è solo negli oggetti, come l'oggettività è nella verità), così, dello spirito del mi, si dà solo e unicamente "conoscenza". E dove ha da essere possibile la presenza della verità, può esserlo solo a condizione della conoscenza del mito, e cioè di quella della sua radicale, assoluta indifferenza nei confronti della verità. E' perciò che in Grecia la vera e propria arte, la vera e propria filosofia - a differenza del loro stadio improprio, teurgico - cominciano solo al tramonto del mito, poiché la prima non meno, e la seconda non più dell'altra, riposano sulla verità. Ma così insondabile è la confusione creata dall'identificazione di mito e verità che la prima deformazione, con la sua azione segreta, minaccia di garantire quasi ogni singola proposizione dell'opera di Gundolf dalla diffidenza del critico. Eppure tutta l'arte del critico si riduce qui a prendere, come un secondo Gulliver, una sola di queste frasi lillipuziane (nonostante i suoi sgambettanti sofismi), e ad osservarla con calma. «Solo nel matrimonio si congiungono tutte le attrazioni e repulsioni che risultano dalla tensione dell'uomo fra civiltà e natura, dalla duplicità per cui confina - nel sangue - con l'animale, e nell'anima con la divinità. Solo nel matrimonio l'unione fatale e istintiva di due esseri umani diventa, mediante la procreazione del figlio legittimo, paganamente un mistero, cristianamente un sacramento. Il matrimonio non è solo un atto animale, ma anche un atto magico, un incantesimo». Una spiegazione che solo il sanguigno misticismo espressivo distingue dalla psicologia dei motti dei cioccolatini. Come è solida, in confronto, la spiegazione kantiana, il cui severo richiamo al

momento naturale del matrimonio - la sessualità - non sbarra la strada al logos del suo momento divino - la fedeltà. Poiché ciò che è veramente divino ha in sé il logos; non fonda la vita senza la verità, il rito senza la teologia. Mentre è proprio di ogni concezione pagana il primato del culto sulla dottrina, che rivela inequivocabilmente il suo carattere pagano nell'esse re solo ed esclusivamente esoterica. Il "Goethe" di Gundolf, questo enorme basamento della propria statua, rivela in ogni senso l'iniziato a una scienza esoterica, che tollera solo per generosità gli sforzi della filosofia per decifrare un segreto di cui egli ha in mano le chiavi. Ma non c'è mentalità più rovinosa di quella che confonde e riconduce al mito anche ciò che ha cominciato ad uscirne, - e che peraltro, con l'immersione nel mostruoso che impone al lettore, dovrebbe mettere subito in allarme ogni intelletto a cui non piaccia soggiornare nella giungla dei tropici, in una foresta vergine dove le parole si slanciano, come scimmie loquaci, da un'ampollosità all'altra, solo per non dover toccare il suolo che mostra che non stanno in piedi, e cioè il logos, dove dovrebbero stare e rispondere. Ma esse lo evitano in modo così appariscente, perché di fronte a ogni pensiero mitico - per quanto artificiale e surrettizio - la questione della verità si riduce a zero. Quello di Gundolf non esita a prendere il cieco strato del puro contenuto reale per il contenuto di verità nell'opera goethiana, e invece di filtrare, da un'idea come quella di destino, il contenuto vero mediante la conoscenza, questo contenuto è rovinato dal sentimentalismo che - col suo fiuto - «s'immedesima» in essa. E' così che, con la falsa monumentalità dell'immagine di Goethe, appare anche la falsa legalità della sua costruzione, e l'analisi di quel logos coglie, una volta scrutata la sua fragilità metodica, la sua presunzione linguistica e quindi il centro. I suoi concetti sono nomi, i suoi giudizi formule. Poiché qui proprio la lingua, a cui neppure l'ultimo sciocco può togliere del tutto il raggio della sua razionalità, ha il compito di spargere un'oscurità che essa sola potrebbe disperdere. Così deve sparire anche l'ultima fede nella superiorità di quest'opera sulla letteratura goethiana delle scuole precedenti, come erede legittima e maggiore delle quali è stata riconosciuta dalla filologia intimidita, non solo per via della sua cattiva coscienza, ma anche per l'impossibilità di valutarla alla stregua dei suoi concetti tradizionali. Ma anche la perversione quasi insondabile della mentalità con cui è condotto non sottrae all'analisi filosofica un tentativo che si giudicherebbe da sé anche se non recasse l'abbietta apparenza della riuscita.

Dovunque si tratta di penetrare nella vita e nell'opera di Goethe, l'elemento mitico - per quanto vistosamente possa manifestarsi - non può costituire il fondamento della conoscenza. Per quanto il mitico, nei particolari, possa essere benissimo oggetto di indagine, dove si tratti invece dell'essenza e della verità nell'opera e nella vita, la

comprensione del mito non può, anche nei riguardi oggettivi, essere l'ultima. Poiché nell'ambito del mito non si esaurisce o rappresenta piena mente né la vita di Goethe, né alcuna delle sue opere. Se ciò, per quanto riguarda la vita, è garantito a priori dalla sua natura umana, è rivelato caso per caso dalle opere, nella misura in cui una lotta tenuta celata nella vita si appalesa nelle sue ultime. E solo in queste l'elemento mitico appare anche nella sostanza, e non solo negli argomenti. Esse possono servire, nel quadro di questa vita, come una valida testimonianza del suo ultimo decorso. Ma la loro forza probante non riguarda solo, e non in ultima istanza, il mondo mitico nella vita di Goethe. C'è, in lui, una lotta per liberarsi dalla sua presa, e questa lotta, non meno dell'essenza di quel mondo, è documentata nel romanzo goethiano. Nella tremenda esperienza fondamentale delle forze mitiche, che la conciliazione con esse è possibile solo a prezzo di un continuo sacrificio, Goethe si è ribellato contro di esse. Se lo sforzo sempre rinnovato della sua età virile, intrapreso con interna esitazione, ma con volontà ferrea, fu quello di sottoporsi a quegli ordini mitici ovunque essi domi nino ancora, anzi di ribadire per suo conto il loro dominio, come può farlo un servitore dei potenti, dopo l'ultima e più grave sottomissione a cui si risolse, dopo la capitolazione nella sua più che trentennale lotta contro il matrimonio, in cui vedeva il simbolo minaccioso della schiavitù mitica, questo sforzo crollò, e un anno dopo la conclusione del suo matrimonio, che gli si era imposta in giorni di fa tale urgenza, egli cominciò le "Affinità elettive", in cui inserì la protesta - sempre più fortemente sviluppata nella sua opera tarda - contro il mondo con cui la sua età virile aveva stretto alleanza. Le "Affinità elettive" sono, in quest'opera, una svolta. Comincia con esse l'ultima serie delle sue produzioni, da nessuna delle quali ha più saputo staccarsi completamente, poiché fino alla fine il loro respiro è rimasto vivo in lui. Ecco perché ci commuove quella nota di diario del 1820, dove dice di aver «cominciato a leggere le "Affinità elettive"»; e si spiega così anche la muta ironia di un episodio riferito da Heinrich Laube: «Una signora parlò a Goethe delle "Affinità elettive": Non posso proprio approvare questo libro, signor von Goethe; è veramente immorale e non lo consiglierei mai a una signorina. - Goethe tacque serio un momento, e poi disse con viva sincerità: Me ne rincresce, è il mio libro migliore». Quell'ultima serie di opere documenta e accompagna la chiarificazione, che non poteva più essere una liberazione. Forse perché la sua gioventù era fuggita spesso troppo presto dalle difficoltà della vita nel regno della poesia, la vecchiaia fece - con tremenda, ironica punizione - della poesia il tiranno della sua vita. Goethe piegò la propria vita alle regole che ne facevano un'occasione delle sue o pere. Questo è il significato morale della sua contemplazione dei contenuti reali nella tarda vecchiaia. I

tre grandi documenti di questa riparazione segreta furono "Poesia e verità", il "Divano occidentale-orientale" e la seconda parte del "Faust". La storicizzazione della sua vita, affidata dapprima a "Poesia e verità", poi ai "Quaderni quotidiani e annuali", doveva provare - e inventare - che essa era stata l'archetipo di una vita densa di contenuto poetico, di soggetti e occasioni per «il poeta». L'occasione poetica di cui qui si parla, è non solo qualcos'altro dall'«esperienza vissuta»¹³ che la moderna convenzione pone alla base della creazione poetica, ma è proprio l'opposto di essa. La tesi che si tramanda attraverso le storie della letteratura, per cui la poesia di Goethe sarebbe stata «poesia d'occasione», intende poesia dell'«esperienza vissuta», e dice così, per quanto riguarda le ultime opere e le più grandi, il contrario della verità. Poiché l'occasione dà la sostanza, mentre l'«esperienza vissuta» lascia solo un sentimento. Imparentato e analogo al rapporto di queste due è quello delle parole "Genius" e "Genie". La seconda, in bocca ai moderni, si risolve in un titolo che, comunque la mettano, non sarà mai in grado di cogliere nella sua essenzialità il rapporto di un uomo all'arte. Mentre ci riesce la parola "Genius", come è provato dai versi di Hölderlin:

Sind denn dir nicht bekannt viele Lebendigen?
Geht auf Wahrem dein Fuss nicht, wie auf Teppichen?
Drum, mein Genius! tritt nur Baar ins Leben und Sorge nicht!
Was geschieht, es sei alles gelegen dir¹⁴.

E' appunto questa la missione antica del poeta, che da Pindaro a Meleagro, dai giochi istmici a un'ora d'amore, trovava occasioni più o meno alte, ma come tali pur sempre degne, per il suo canto, che non poteva quindi venirgli il ticchio di fondare su «esperienze vissute». Come il concetto di esperienza vissuta non è altro che la definizione di quella non-impegnatività e mancanza di conseguenze del canto (auspicata dal filisteismo anche più sublime, perché pur sempre altrettanto vile), che, privato di ogni rapporto alla verità, non è più in grado di destare la responsabilità dormiente. Goethe era entrato, nella sua vecchiaia, abbastanza a fondo nell'essenza della poesia, per avvertire con spavento la mancanza di ogni occasione di canto nel mondo che lo circondava, e per volere tuttavia calcare solo e sempre quel «tappeto di verità». Tardi venne a trovarsi alle soglie del romanticismo tedesco. L'accesso alla religione, nella forma di una conversione qualunque, dell'adesione a una comunità, gli era precluso, come era precluso a Hölderlin. E' essa che Goethe aboriva nei primi romantici. Ma le leggi cui essi cercarono invano di soddisfare convertendosi, e quindi estinguendo la propria vita, accesero in Goethe, che dovette anch'egli sottomettersi ad esse, la fiamma più alta

della sua vita. Arsero in essa le scorie di ogni passione, ed egli poté, nelle sue lettere, serbare così dolorosamente vicino, fino alla fine della sua vita, l'amore per Marianne, che ad oltre un decennio dall'epoca in cui era nata la loro simpatia, egli poté scrivere quella che è forse la più potente poesia del "Divan": «Nicht mehr auf Seidenblatt / Schreib' ich symmetrische Reime»¹⁵. E l'ultimo fenomeno di questa poesia capace di comandare alla vita, anzi, alla fine, alla sua stessa durata, è la conclusione del "Faust". Se le "Affinità elettive" sono la prima in questa serie di opere della vecchiaia, già in esse, per quanto oscuro vi domini il mito, deve potersi scorgere una promessa più pura. Ma essa non può rivelarsi a una trattazione come quella di Gundolf. Non più di quella di altri autori essa può render conto della novella, degli "Strani figli di due vicini".

Le stesse "Affinità elettive" sono state concepite in origine come novella nell'ambito degli "Anni di viaggio", da cui le fece uscire la loro crescita successiva. Ma le tracce della concezione formale originaria si sono conservate nonostante tutto quello che ha fatto diventare l'opera un romanzo. Solo la perfetta maestria di Goethe, che si manifesta qui ad uno dei suoi culmini, ha potuto impedire che l'innata tendenza novellistica spezzasse la forma del romanzo. Il dissidio sembra domato con energia e l'unità raggiunta, in quanto egli nobilita, per così dire, la forma romanzesca con quella novellistica. L'efficace espediente artistico che ha potuto ottenere questo risultato, e che s'imponeva non meno drasticamente da parte del contenuto, consiste nella rinuncia, da parte del poeta, a richiamare la partecipazione del lettore sul centro della vicenda. Restando esso affatto inaccessibile all'apprensione diretta del lettore, come prova nel modo più chiaro la morte inattesa di Ottilia, l'influsso della forma novellistica su quella romanzesca si rivela, proprio nella descrizione di questa morte, anche e soprattutto come una frattura, poiché il centro, che in una novella rimane stabilmente celato, si rivela da ultimo con forza duplicata. Nella stessa tendenza formale può forse rientrare anche ciò su cui ha già richiamato l'attenzione R. M. Meyer, e cioè il fatto che la narrazione si compiace di formare dei gruppi. E la loro figuratività è di carattere decisamente non pittorico; si potrebbe chiamare plastico, o magari stereoscopico. Anch'essa ha un effetto novellistico. Poiché se il romanzo attira irresistibilmente, come un "maëlstrom", il lettore nel proprio interno, la novella tende al distacco, respinge dal proprio circolo magico ogni essere vivente. In ciò le "Affinità elettive" sono rimaste - nonostante la loro ampiezza - novellistiche. Esse non sono superiori, in vigore e incisività espressiva, alla vera e propria novella in esse contenuta. Esse costituiscono una forma-limite, per cui sono più lontane da altri romanzi che essi non lo siano fra loro. «Nel

"Meister" e nelle "Affinità elettive" lo stile artistico è dominato dal fatto che sentiamo ovunque la presenza del narratore. Vi manca il realismo artistico formale che conferisce autonomia a gli eventi e ai personaggi, per cui essi, come sul teatro, operano solo come una realtà direttamente esistente; e sono invece propriamente un 'racconto', che è sorretto dal narratore retrostante... I romanzi goethiani si svolgono per entro le categorie del 'narratore'. «Come letti ad alta voce», spiega Simmel in un'altra occasione. Ma comunque questo fenomeno, che non sembra a lui ulteriormente analizzabile, vada interpretato per il "Meister", nelle "Affinità elettive" esso nasce dal fatto che Goethe si riserva gelosamente di governare da solo all'interno della propria opera. Analoghe barriere erette verso il lettore caratterizzano la forma classica della novella; Boccaccio dà alle sue una cornice, Cervantes le fa precedere da un'introduzione. Per quanto, quindi, nelle "Affinità elettive" la forma di romanzo si sottolinei con forza, proprio questa accentuazione, e questo eccesso di tipicità e contorno, tradisce il loro carattere novellistico.

Nulla poteva rendere più invisibile il resto di ambiguità che vi permane, dell'inserzione di una novella, che, quanto più l'opera principale spiccava di fronte ad essa come al puro modello della sua intenzione, e tanto più doveva farla assomigliare a un romanzo vero e proprio. Questa è la funzione che hanno, nella composizione, gli "Strani figli di due vicini", che devono fungere da novella esemplare, anche se ci si limita a considerare la forma. Lo stesso Goethe ha voluto porla come tale: non meno, anzi, in certo qual modo, ancora più esemplare del romanzo. Poiché sebbene dell'evento che essa riferisce si parli nel romanzo come di un fatto reale, il racconto è designato come novella. Esso deve essere considerato «novella» nello stesso senso rigoroso in cui l'opera principale deve essere considerata «un romanzo»¹⁶. Appare in essa, nel modo più chiaro, la legge sopra citata della sua forma: l'intangibilità del centro, e cioè il mistero come tratto essenziale. Poiché il mistero - la catastrofe - è ricondotta in essa al centro, come il principio vivente del racconto, mentre nel romanzo, dove rappresenta l'avvenimento finale, il suo significato rimane solo fenomenale. La forza vivificante di questa catastrofe è - per quanti elementi le corrispondano nel romanzo - così difficile da scrutare che a un'considerazione sprovveduta la novella sembra non meno indipendente, ma anche non meno enigmatica della "Pazza pellegrinante"¹⁷. Eppure in questa novella regna la luce chiara. Tutti i contorni sono netti e tutto è fin dall'inizio al vertice. E' la luce diurna della decisione che irrompe nell'Ade crepuscolare del romanzo. Così la novella è più prosaica del romanzo. Essa gli si contrappone in una prosa di grado superiore. A ciò corrisponde la schietta anonimità dei suoi personaggi, e quella parziale, indecisa, dei personaggi del

romanzo.

Mentre questi ultimi conducono una vita ritirata che completa la libertà garantita del loro agire, i personaggi della novella appaiono circondati da tutte le parti dal loro ambiente, dai loro parenti. Che se nel romanzo Ottilia, su preghiera dell'amato, si libera, col medaglione paterno, fin del ricordo della famiglia, per essere interamente consacrata all'amore, qui gli amanti, anche una volta riuniti, non si sentono indipendenti dalla benedizione dei genitori. Già questi elementi bastano a definire profondamente le coppie. Poiché se è vero che gli amanti escono maturi dal vincolo della casa paterna, è anche vero che essi trasformano la sua potenza interiore, in quanto, anche se ognuno di per sé dovesse restarvi legato, l'altro, col suo amore, gli permette di superarla. Se c'è un segno per gli amanti, è che si è chiuso reciprocamente, dietro di loro, non solo l'abisso del sesso, ma anche quello della famiglia. Perché quella visione amante sia valida, essa non deve sottrarsi pavidamente alla vista, e financo al pensiero dei genitori, come fa Edoardo con Ottilia. La forza degli amanti trionfa in quanto abbaglia e soverchia, presso l'amante, fin la presenza reale dei genitori. Come essi siano capaci, nella loro radiosità, di liberarsi reciprocamente da ogni vincolo, è detto dalla novella con l'immagine delle vesti in cui i figli non sono più quasi riconosciuti dai genitori. E non solo con essi entrano in rapporto gli amanti della novella, ma anche con tutto il mondo circostante. E mentre l'indipendenza dei personaggi del romanzo non fa che sancire più rigidamente la loro soggezione temporale e locale al destino, è per gli altri una garanzia inestimabile che, al culmine delle loro angustie, anche i compagni di gita corrano il rischio di naufragare. Ciò significa che anche l'estremo pericolo non li espelle dalla cerchia dei loro, mentre il tenore di vita formalmente perfetto dei personaggi del romanzo non può nulla per impedire che, finché cade la vittima, ogni istante li escluda più inesorabilmente dalla comunità dei pacifici. Gli amanti della novella non acquistano la loro pace col sacrificio. Che il balzo mortale della fanciulla non abbia questo significato, è indicato dal poeta con somma delicatezza e precisione. Poiché proprio questa è la segreta intenzione onde essa butta la ghirlanda al ragazzo: di mostrare che non vuol «morire in bellezza», che non vuol essere coronata nella morte come una vittima. Il ragazzo, che bada solo al timone, mostra a sua volta di non partecipare, consapevolmente o meno, a ciò che si svolge, come se si trattasse di un sacrificio. Poiché essi osano tutto, e non solo per una libertà falsamente intesa, non cade fra loro una vittima, ma in loro la decisione. E in realtà la libertà è altrettanto chiaramente distante, dalla decisione salutare del giovane, quanto il destino. E la chimerica aspirazione alla libertà che attira il destino sui personaggi del romanzo. Gli amanti della novella sono al di là dell'uno come

dell'altra, e la loro animosa decisione basta a disperdere un destino che stava per addensarsi su di loro, e a scrutare una libertà che voleva trascinarli nel nulla della scelta. E' questo, nei secondi della decisione, il senso del loro agire. Entrambi sprofondano nella viva corrente, la cui forza salutare e benefica non è meno grandiosa, in questa vicenda, del potere mortale delle acque ferme nell'altra. Un episodio di quest'ultima chiarisce completamente anche il significato del curioso travestimento negli abiti nuziali che i due giovani hanno trovato sul posto. Nel romanzo, Nanny chiama l'abito funebre pronto per Ottilia la sua veste da sposa. Così si può interpretare in conformità lo strano episodio della novella e - anche senza ricorrere ad analogie mitiche forse reperibili - scorgere, nelle vesti nuziali di quegli amanti, abiti funebri trasformati e ormai immuni alla morte. La perfetta sicurezza e intimità, che si apre loro alla fine, è indicata anche altrimenti. Non solo perché il travestimento li rende irriconoscibili agli amici, ma specie nella grande immagine della nave approdante al luogo della loro unione, si determina la sensazione che essi non hanno più un destino e si trovano già dove gli altri devono ancora arrivare.

Possiamo quindi ritenere incontrovertibilmente provato che nella struttura delle "Affinità elettive" spetta a questa novella una funzione decisiva. Anche se tutti i suoi particolari si rivelano solo alla piena luce della storia principale, quelli già accennati mostrano inequivocabilmente che ai motivi mitici del romanzo corrispondono quelli della novella come motivi di redenzione. Per cui, se l'elemento mitico del romanzo è la tesi, nella novella si può scorgere l'antitesi. A ciò allude il suo titolo. «Strani» devono apparire i figli dei due vicini soprattutto ai personaggi del romanzo, che si distolgono da loro con animo profondamente offeso. Un'offesa che Goethe, conforme alla natura segreta, e forse, in molti aspetti, a lui stesso occulta della novella, ha motivato esteriormente, senza toglierle perciò il suo significato interiore. Mentre quei personaggi rimangono, più deboli e muti, ma nel loro formato naturale, nel campo visivo del lettore, gli amanti riuniti della novella spariscono sotto l'arco di un'ultima interrogazione retorica, in una prospettiva, per così dire, infinitamente lontana. E non si può dire che sia indicata, nell'attitudine ad allontanarsi e a scomparire, la beatitudine, quella beatitudine nel piccolo, di cui Goethe ha fatto più tardi il solo motivo della "Nuova Melusina"?¹⁸.

Eh ihr den leib ergreift auf diesem sterne
Erfind ich euch den traum bei ewigen stern¹⁹.
GEORGE.

Lo scandalo suscitato da ogni critica artistica, col pretesto che «incalzerebbe l'opera troppo davvicino», in tutti coloro che non vi ritrovano l'immagine della loro egoistica familiarità, documenta una tale ignoranza della natura dell'arte che un'epoca che diventa sempre più consapevole del carattere strettamente determinato della sua origine, potrebbe fare a meno di confutarlo. Nondimeno può essere consentita un'immagine che impartisce la migliore risposta alla sensibilità offesa. Si pensi di conoscere una persona, bella e attraente, ma chiusa in sé, perché cela un se greto. Sarebbe riprovevole voler penetrare in essa con la forza. Ma sarà lecito indagare se essa abbia fratelli o sorelle, e se il loro carattere non contribuisca a illuminare ciò che essa ha di enigmatico. Allo stesso modo la critica va in cerca di fratelli e sorelle dell'opera d'arte. E tutte le opere genuine hanno le loro sorelle nel regno della filosofia. Non per nulla esse sono le forme in cui appare l'ideale del suo problema. La totalità della filosofia, il suo sistema, è di portata superiore a quanto possa richiedere l'insieme di tutti i suoi problemi, perché l'unità nella soluzione di tutti questi non è a sua volta interrogabile. Che se l'unità nella soluzione di tutti i problemi fosse a sua volta interrogabile, si porrebbe subito, rispetto alla questione che la interroga, la nuova questione dell'unità della risposta ad essa data con quella data a tutte le altre. Ne deriva che non vi è questione che abbracci, interrogandola, l'unità della filosofia. Il concetto di tale questione inesistente, che interroga l'unità della filosofia, è indicato in filosofia dall'ideale del problema. Ma anche se il sistema non è - in alcun senso - interrogabile, esistono tuttavia configurazioni che, senza essere una questione, hanno la più profonda affinità all'ideale del problema. Esse sono le opere d'arte. L'opera d'arte non entra in concorrenza con la filosofia, ma solo in un rapporto esattamente determinato con essa grazie alla sua affinità all'ideale del problema. Poiché quest'ultimo, secondo una legge fondata nell'essenza stessa dell'idea, può rappresentarsi solo nella molteplicità. Ma non in una molteplicità di "problemi" appare l'ideale del problema. Esso è, invece, sepolto in quella delle opere, e farlo venire alla luce è il compito della critica. Essa fa apparire, nell'opera d'arte, l'ideale del problema come in una delle sue manifestazioni. Poiché ciò che essa mostra, in ultima istanza, nell'opera d'arte, è la formulabilità virtuale del suo contenuto di verità come supremo problema filosofico; ma ciò di fronte a cui essa si arresta - per reverenza nei confronti dell'opera,

ma anche per rispetto verso la verità -, è questa stessa formulazione. Poiché quella formulabilità potrebbe essere attuata realmente solo se il sistema fosse interrogabile, e si trasformerebbe così, da una manifestazione dell'ideale, nella sussistenza - che non è mai data - dell'ideale stesso. Ma così essa dice semplicemente che la verità potrebbe riconoscersi in un'opera, non come interrogata, ma come postulata o richiesta. Se si può quindi dire che tutto ciò che è bello si rapporta in qualche modo al vero, e che è possibile determinare il suo luogo virtuale nella filosofia, ciò significa che in ogni vera o pera d'arte si può scoprire una manifestazione dell'ideale del problema. Ne deriva che dal momento in cui l'analisi si solleva dai fondamenti del romanzo alla visione della sua perfezione, non più il mito, ma la filosofia è chiamata a farle da guida.

Si presenta così la figura di Ottilia, in cui il romanzo sembra sottrarsi più palesemente al mondo mitico. Poiché anche se essa cade vittima di oscure potenze, è proprio la sua innocenza che - secondo l'antica legge, che esige l'illibatezza della vittima - la destina a questa sorte tremenda. E' vero che in questa figura di fanciulla non appare la castità come può nascere dallo spirito - ché anzi un'intangibilità di questo tipo rappresenta in Luciana quasi un difetto -, ma il suo contegno perfettamente naturale la rende, nonostante l'assoluta passività, che caratterizza Ottilia nell'amore come in ogni altro campo, inaccessibile fino al più completo distacco. Alla sua maniera indiscreta lo dice anche il sonetto di Werner: la castità di questa bimba non è custodita da nessuna coscienza. Non è perciò il suo merito ancora maggiore? Che essa sia profondamente radicata nell'essenza naturale della fanciulla, è accennato da Goethe nelle immagini in cui la presenta con Gesù Bambino e col figlio morto di Carlotta nelle braccia. All'uno come all'altro Ottilia arriva senza marito. Ma qui il poeta ha detto qualcosa di più. Poiché il quadro «vivente» che mostra la grazia e la purezza superiore a ogni severità morale della madre di Dio, è solo un quadro artificiale. L'immagine che la natura ci darà poco dopo, presenta il bambino morto. E questo smaschera la vera natura di quella castità, la cui sterilità sacra non è, in se stessa, affatto superiore all'impura confusione sessuale che spinge l'un verso l'altro gli sposi già intimamente divisi, e il cui diritto vale solo a ritardare un'unione in cui l'uomo e la donna si perderebbero fatalmente. Ma nella figura di Ottilia la castità ha ben altre pretese. Essa suscita l'apparenza di un'innocenza della vita naturale. L'idea pagana, anche se non mitica, di questa innocenza, deve almeno la sua formulazione estrema e più ricca di conseguenze - nell'ideale della verginità - al cristianesimo. Se le radici di una colpa mitica originaria vanno cercate nel semplice impulso vitale della sessualità, il pensiero cristiano vede la sua antitesi dove quell'impulso è più lontano da un'espressione drastica:

nella vita della vergine. Ma questa intenzione chiara, anche se non limpidamente consapevole, contiene un errore grave di conseguenze. C'è bensì, come una colpa naturale, anche un'innocenza naturale della vita. Ma quest'ultima non è legata alla sessualità - sia pure negativamente -, ma solo e unicamente al suo antipodo, lo spirito (anch'esso, per così dire, naturale). Come la vita sessuale dell'uomo può diventare l'espressione di una colpa naturale, così la sua vita spirituale, riferita all'unità della sua individualità comunque fatta, l'espressione di una naturale innocenza. Questa unità della vita spirituale individuale è il carattere. L'univocità come suo momento costitutivo essenziale lo distingue dal demoniaco di tutti i fenomeni puramente sessuali. Attribuire a qualcuno un carattere complicato può significare solo che, a torto o a ragione, gli si nega un carattere mentre per ogni manifestazione della pura vita sessuale il contrassegno della sua conoscenza è la percezione dell'ambiguità della sua natura. Ciò si conferma anche nella verginità. E' evidente, anzitutto, l'ambiguità della sua illibatezza. Poiché proprio ciò che è considerato segno di purezza interiore, è ciò che è più accetto al desiderio. Ma anche l'innocenza dell'inconsapevolezza è ambigua. Poiché sulla sua base la simpatia trapassa inavvertitamente in desiderio sentito come colpevole. E proprio questa ambiguità ritorna, in modo estremamente sintomatico, nel simbolo cristiano dell'innocenza, nel giglio. Le linee severe della pianta, la bianchezza del calice, si uniscono a dolci profumi inebrianti e che non sembrano più nemmeno vegetali. Questa pericolosa magia dell'innocenza è stata conferita dal poeta ad Ottilia, ed è strettamente imparentata al sacrificio che si celebra con la sua morte. Poiché proprio nel suo apparire così innocente, essa non esce dall'ambito in cui esso ha luogo. Non è la purezza, ma la sua apparenza, a diffondersi - con questa innocenza - sulla sua persona. E' l'intangibilità dell'apparenza che la sottrae all'amato. Una natura apparente dello stesso genere è indicata nel carattere di Carlotta, che appare solo interamente pura e inattaccabile, mentre in realtà è deformata dall'infedeltà verso l'amico. Anche nella parte di madre e di padrona di casa, dove la passività non le si addice, essa appare schematica. Ma solo a patto di questa indeterminatezza si manifesta in lei il carattere nobile. Essa non è quindi, nel senso più profondo, così dissimile da Ottilia, che fra tanti schemi è la sola apparenza. Come in generale è indispensabile, per capire quest'opera, non cercare la sua chiave nell'opposizione di lei quattro protagonisti, ma in quella per cui essi si distinguono - nella stessa misura - dagli amanti della novella. I personaggi della storia principale hanno la loro antitesi meno come singoli che come coppie.

Si può asserire che l'essenza di Ottilia partecipi di quella vera innocenza naturale, che ha altrettanto poco a che fare con l'ambigua

illibatezza come con la beata assenza di colpa? Si può dire che essa abbia un carattere? Che la sua natura si a chiara davanti agli occhi, non in virtù di un'ingenua schiettezza, quanto di un' espressione libera e aperta? Proprio l'opposto di tutto ciò la caratterizza. Essa è chiusa in sé - che più, tutto il suo fare e il suo dire non riesce a toglierla a questa chiusura. Vegetale silenzio, che si esprime grandiosamente nel motivo dafnico delle mani alzate in atto di scongiuro, grava sulla sua vita, e l'oscura anche nei momenti supremi, che generalmente illuminano quella di tutti. La sua decisione di morire non solo rimane nascosta fino all'ultimo agli amici, ma sembra formarsi, in tutta la sua segretezza, in modo incomprensibile anche per lei. E questo tocca alle radici della sua moralità. Poiché se mai altrove, nella decisione il mondo morale è illuminato dallo spirito linguistico. Nessuna decisione etica può attuarsi senza assumere forma linguistica, e, a rigor di termini, senza essere divenuta, in questa forma, oggetto di comunicazione. Perciò, nel perfetto silenzio di Ottilia, la moralità della volontà di morte che la guida diventa necessariamente dubbia. Alla base di questa volontà non c'è, in realtà, una decisione, ma un istinto. Perciò la sua morte non è, come lei sembra dire ambiguamente, sacra. Se essa si riconosce uscita dalla propria «orbita», ciò può significare, in realtà, solo questo: che solo la morte può salvarla dall'interno sfacelo. E così la morte è castigo nel senso del desti no, e non la santa espiazione, che mai la morte volontaria, ma solo quella divinamente decretata da Dio, può diventare per l'uomo. Quella di Ottilia è, come la sua illibatezza, solo l'ultima evasione dell'anima, che fugge davanti alla dissoluzione. Nel suo impulso di morte si esprime un desiderio di pace. Goethe non ha mancato di indicare l'origine interamente naturale di quell'impulso. Se Ottilia muore sottraendosi il cibo, egli ha già detto, nel romanzo, come il cibo le ripugnasse sovente anche in epoche più felici. La vita di Ottilia, che Gundolf dice sacra, è inconsacrata, non tanto perché essa abbia peccato contro un matrimonio in dissoluzione, quanto perché continua a vivere senza decisione la sua vita, soggetta fino alla morte, nella sua apparenza e nel suo divenire, alla potenza del destino. Questo suo dimorare, colpevole-incolpevole, nell'ambito del destino, le conferisce, a uno sguardo superficiale, un che di tragico. Così Gundolf può parlare del «pathos di quest'opera, non meno tragicamente sublime e commovente di quello da cui sorge l'Edipo di Sofocle». Che è proprio il giudizio più falso. Poiché nella parola tragica dell'eroe è scalato il crinale della decisione, sotto cui colpa e innocenza del mito si richiudono come un abisso. Al di là della colpa e dell'innocenza si apre l'al di qua del bene e del male, che è accessibile solo all'eroe, e non mai alla fanciulla esitante. Perciò è vuota retorica esaltare la sua «tragica catarsi». Non si può concepire nulla di meno tragico di

questa fine dolorosa [20](#).

Ma non è solo in questa morte che si rivela il muto istinto: anche la sua vita appare inconsistente quando entra nel raggio di luce degli ordini morali. Ma solo una completa mancanza di partecipazione al romanzo sembra aver lasciato ai critici occhi per questo. Così è rimasto riservato al buon senso filisteo di Julian Schmidt di porre la domanda che pure dovrebbe affacciarsi per prima al lettore non prevenuto della storia. «Non ci sarebbe nulla da dire se la passione fosse più forte della coscienza, ma come si spiega questo silenzio della coscienza?. Ottilia commette una colpa, e la sentirà più tardi profondamente, più profondamente del necessario; ma come mai non la sente prima? Come è possibile che un'anima così bennata e ben educata come dovrebbe essere Ottilia, non senta che col suo modo di comportarsi con Edoardo commette un torto verso la sua benefattrice, Carlotta?» Nessuna comprensione dei nessi più intimi del romanzo può invalidare la semplice legittimità di questa domanda. Il fatto di misconoscere il suo carattere obbligatorio lascia al buio l'essenza del romanzo. Poiché questo silenzio della voce morale non si può interpretare, come il linguaggio pacato degli affetti, come un aspetto dell'individualità. Esso non è una determinazione entro i limiti della natura umana. Con questo silenzio si è insediata devastatrice, nel cuore dell'essere più nobile, l'apparenza. Ciò ricorda stranamente il carattere taciturno di Minna Herzlieb, che è morta demente nella vecchiaia. Ogni chiarezza muta nell'agire è apparente, e in realtà l'interiorità di esseri così chiusi non è meno oscura a loro stessi che agli altri. Alla fine la vita umana di Ottilia sembra muoversi in una certa misura nel suo diario. E in realtà tutta la sua vita linguistica va cercata sempre più in questi muti appunti. Ma anch'essi non fanno che erigere il monumento per una morta. La loro rivelazione di se gretti che solo la morte potrebbe dischiudere, ci abitua al pensiero della sua scomparsa; e attestando l'indole taciturna della vivente, preludono al suo totale ammutolire. Anche nel loro atteggiamento spirituale e appartato penetra l'apparenza che domina nella vita della scrivente. Poiché se in generale il pericolo del diario è quello di scoprire troppo presto nell'anima i germi del ricordo, e di impedire così la maturazione dei loro frutti, questo pericolo diventa necessariamente fatale dove la vita spirituale si esprime "solo" nel diario. Eppure, in ultima istanza, ogni forza di vita interiorizzata deriva solo dal ricordo. Solo il ricordo dà all'amore la sua anima. Essa respira nel ricordo di Goethe: «Ach du warst in a bgelebten Zeiten / Meine Schwester oder meine Frau»[21](#). E come, in questa associazione, anche la bellezza sopravvive a se stessa nel ricordo, così, anche nel suo fiorire, essa è inessenziale senza di esso. Come testimoniano le parole del "Fedro" platonico: «Invece l'iniziato da poco, lo spettatore di tante

visioni dell'al di là, quando scorge un volto divino o una qualche forma corporea, che bene riproduca in sé la bellezza, dapprima è colto da un brivido, ed è invaso da uno smarrimento simile a quelli d'allora; poi, al mirar quel volto, lo adora quasi fosse un dio. La sua memoria è ricondotta all'idea eterna della bellezza, e di nuovo la rivede ferma insieme con la temperanza su candido piedestallo» 22.

La presenza di Ottilia non suscita questo ricordo; in essa la bellezza è veramente il primo e l'essenziale. L'impressione favorevole che essa suscita «deriva solo d al suo apparire; nonostante le numerose pagine di diario la sua intima essenza rimane chiusa e nascosta, più nascosta di qualunque figura femminile di Heinrich von Kleist». In questo riconoscimento Julian Schmidt s'incontra con un antico recensore, che dice con singolare esattezza: «Questa Ottilia non è una figlia genuina dello spirito del poeta, ma generata peccaminosamente nel duplice ricordo di Mignon e di un'antica immagine di Masaccio o di Giotto». E in realtà, nella figura di Ottilia, sono superati i confini dell'epica dal lato della pittura. Poiché la manifestazione del bello come contenuto essenziale in un essere vivente trascende i confini dell'epica. E al centro del romanzo è proprio questa apparizione. Poiché non si esagera indicando nella persuasione della bellezza di Ottilia la condizione essenziale per prendere parte al romanzo. Finché dura l'universo del romanzo, questa bellezza non "può" scomparire; la bara in cui giace la fanciulla non viene chiusa. In quest'opera Goethe si è scostato profondamente dal celebre modello omerico per la rappresentazione epica della bellezza. Poiché non solo Elena, nel suo scherno di Paride, si rivela più decisamente che mai Ottilia nelle sue parole, ma soprattutto nella descrizione della sua bellezza Goethe non ha seguito la famosa regola che è stata tratta dai discorsi ammirativi dei vecchioni raccolti sulle mura. Quegli epiteti distintivi che sono conferiti ad Ottilia contro le leggi stesse della forma romanzesca, servono solo a sottrarla al piano dell'epica, dove il poeta dispone a suo arbitrio, e a conferirle una vitalità estranea, per cui egli non è responsabile. Così, quanto più essa è lontana dall'Elena omerica, tanto più è vicina a quella goethiana. Nella sua ambigua innocenza e nella sua bellezza apparente, essa sta, come lei, in attesa della morte riparatrice. E l'evocazione è in gioco anche nel suo apparire.

Nei confronti del personaggio episodico di Elena Goethe conservò tutta la sua maestria, illuminando anche l'evocazione nella forma della rappresentazione drammatica; come in questo senso sembra tutt'altro che un caso che la scena in cui Faust avrebbe dovuto domandare Elena a Proserpina, non sia mai stata scritta. Ma nelle "Affinità elettive" i principi demonici dell'evocazione penetrano fino al centro della forma poetica. Evocata, infatti, è sempre solo un'apparenza, in Ottilia la bellezza vivente, che s'imponeva direttamente e

misteriosamente come «materia» nel senso più forte della parola. Così si spiega quell'aura d'Averno che il poeta conferisce alla vicenda: davanti al fondo della sua facoltà poetica egli sta, come Odisseo con la spada sguainata davanti alla fossa piena di sangue, e come lui allontana le ombre assetate per ammettere solo quelle di cui cerca le scarse parole. Questa scarsità è un segno della loro origine spettrale. E' questa origine a determinare quel non so che di traslucido, a volte prezioso, nella concezione e nell'esecuzione. Quella lapidarietà stereotipa che si trova soprattutto nella struttura della seconda parte (che fu poi notevolmente ampliata ad abbozzo generale ultimato), è accennata anche nello stile, nei suoi innumerevoli parallelismi, comparativi e restrizioni, come sono familiari alla tarda prosa goethiana. In questo senso Görres scrive ad Arnim che nelle "Affinità elettive" molto gli appare «lucidato piuttosto che inciso». Un'espressione che si potrebbe applicare soprattutto alle "Massime di saggezza". Ancora più problematici sono i tratti che non possono in alcun modo scoprirsi a un'intenzione puramente ricettiva: quelle corrispondenze che si rivelano solo ad un'analisi filologica che abbia volto decisamente le spalle all'interesse estetico immediato. Non c'è dubbio che in questi tratti l'esposizione trapassa nell'ambito delle formule evocatorie. Perciò le manca spesso quell'ultima evidenza e definitività dell'animazione artistica: la forma. Questa, nel romanzo, non tanto compone le figure - che molto spesso s'impongono da sé, in forza propria e prima di ogni forma, come mitiche -, quanto piuttosto timidamente le compie, quasi tracciando intorno ad esse arabeschi, e con supremo diritto le dissolve. Come espressione di una problematicità intrinseca si può considerare l'effetto del romanzo. Esso si distingue da altri, che esercitano la miglior parte, anche se non sempre lo stadio più alto della loro azione, nell'animo non prevenuto del lettore, per il fatto di agire su quest'ultimo in senso estremamente sconcertante. Un torbido effetto, che può innalzarsi, in animi affini, a partecipazione entusiastica, o dar luogo, in quelli più alieni, a un imbarazzo ostile, gli è stato proprio da sempre, e solo la ragione incorruttibile, al cui riparo il cuore può abbandonarsi alla prodigiosa, magica bellezza di quest'opera, è in grado di tenergli testa.

L'evocazione intende essere il "pendant" negativo della creazione. Anch'essa afferma di suscitare il mondo dal nulla. Né con questa né con quella ha nulla a che fare l'opera d'arte. Essa non esce dal nulla, ma dal caos. Ma essa non si strappa d al caos, come il mondo creato secondo l'idealismo della teoria dell'emanazione. L'arte non «fa» nulla del caos, non lo compenetra; e altrettanto poco è in grado (come fa, invece, l'evocazione magica) di mescolare, da elementi di quel caos, l'apparenza. Ciò è operato dalla formula. Ma la forma lo incanta - per un istante - in mondo. Ecco perché nessuna opera d'arte può sembrare

del tutto libera e viva senza diventare pura apparenza e cessare di essere opera d'arte. La vita che in essa fluttua deve sembrare irrigidita e come fissata nell'istante. Ciò che in essa spira è mera bellezza, mera armonia, che inonda e pervade il caos - esso solo in realtà, e non il mondo -, ma così facendo lo vivifica solo in apparenza. Ciò che impone un arresto a questa apparenza, fissa il movimento e interrompe l'armonia, è l'inespresso²³. Quella vita costituisce il mistero questo irrigidimento la validità dell'opera. Come l'interruzione mediante una parola di comando può trarre, dalle tergiversazioni di una donna, la verità proprio nel punto che le interrompe, così l'inespresso costringe l'armonia tremante a fermarsi, ed eterna (con questa obiezione) il suo tremito. In questo eternamento il bello deve render conto di se stesso, ma proprio in questo render conto esso appare come interrotto, e riceve l'eternità del suo valore in virtù di quell'interruzione. L'inespresso è la potenza critica, che se non può separare, nell'arte, l'apparenza dall'essenza, vieta loro però di mescolarsi. Esso possiede questa autorità come parola morale. Nell'inespresso appare la potenza superiore del vero, che determina, secondo le leggi del mondo morale, la lingua di quello reale. Esso spezza, cioè, quello che resta, in ogni bella apparenza, come eredità del caos: la totalità falsa, aberrante - la totalità assoluta. Esso solo compie l'opera riducendola a un «pezzo», a un frammento del vero mondo, al torso di un simbolo. Categoria del linguaggio e dell'arte, non dell'opera o dei generi, l'inespresso non si può definire più rigorosamente che mediante un passo delle annotazioni di Hölderlin all'"Edipo", che non pare sia stato ancora compreso nella sua fondamentale importanza - oltre la teoria della tragedia - per quella dell'arte in generale. Il passo suona: «Il trasporto tragico è propriamente vuoto e il più sfrenato. Perciò, nella successione ritmica delle immagini, in cui si sviluppa il trasporto, diventa necessaria quel che si dice nel metro cesura, la pura parola, l'interruzione antiritmica, per venire incontro, al suo culmine, alla vicenda incalzante delle immagini, onde appaia così, non più questo avvicinarsi, ma l'immagine, la rappresentazione stessa». La «sobrietà occidentale, giunonica», che Hölderlin, alcuni anni prima di scrivere queste parole, prospettava come meta quasi inaccessibile di ogni arte tedesca, è solo un'altra definizione di quella cesura in cui vien meno - con l'armonia - ogni espressione, per far posto a una forza priva di espressione pur entro la ricchezza dei mezzi artistici. Questa forza non è mai stata più chiara che nella tragedia greca da un lato, e dall'altro negli inni di Hölderlin. E' percettibile nella tragedia come ammutolire dell'eroe, e nell'inno come arresto del ritmo. Sì, non si potrebbe definire meglio quel ritmo che dicendo che qualcosa, al di là del poeta, chiude la bocca alla poesia. E' questo il motivo «per cui un inno di rado (e con

piena ragione forse mai) potrà dirsi «bello»». Come in questa lirica l'inespresso, così in quella di Goethe la bellezza arriva fino al limite di ciò che si può rappresentare nell'opera d'arte. Ciò che si muove al di là di questo limite, è parto della follia in una direzione, evocazione magica nell'altra. E nella stessa opera goethiana non mancano le testimonianze che essa non sempre è sfuggita alla tentazione più vicina al suo genio, quella di evocare l'apparenza.

Così gli accade di parlare in questi termini del suo lavoro al romanzo: «Si è già abbastanza felici quando ci si può rifugiare, in un'epoca movimentata come questa, nella tacita profondità delle passioni». Se qui il contrasto della mossa superficie e della profondità silenziosa può ricordare solo di sfuggita una massa liquida, questo confronto si trova esplicitamente in Zelter. Parlando del romanzo, egli scrive a Goethe: «A ciò si adatta infine un modo di scrivere che è fatto come il liquido elemento, i cui lesti abitatori nuotano incrociandosi, vanno sue giù luccicando e oscurandosi, senza sbagliarsi e senza perdersi». Ciò che è detto così al modo mai abbastanza lodato di Zelter, mostra come lo stile lapidariamente immobile del poeta sia affine al riflesso immobilizzante nell'acqua. E inoltre lo stile rinvia al significato di quel «lago artificiale», e infine al contenuto ultimo dell'opera. Come l'anima apparente vi si svela ambigua, seducendo con la sua chiarezza innocente e attirando nel buio più profondo, così anche l'acqua partecipa di questa strana magia. Poi ché da un lato essa è il nero, l'oscuro e l'impenetrabile, ma dall'altro il chiaro, che riflette e chiarifica. Il potere di questa ambiguità, che era già stato un tema del "Pescatore", è divenuto determinante nell'essenza della passione nelle "Affinità elettive". Mentre ci introduce, così, al loro centro, torna a rinviare - d'altra parte - all'origine mitica della loro immagine della «bella vita», e permette di individuarla con perfetta chiarezza. «Nell'elemento da cui è sorta Afrodite sembra che la bellezza abbia la sua vera sede. Essa è lodata nei fiumi e nelle fonti scorrenti; Bella Corrente è il nome di una delle Oceanine; fra le Nereidi appare la bella figura di Galatea, e gli dèi del mare hanno innumerevoli figlie dai bei piedi. L'elemento mobile, che bagna originariamente i piedi di chi cammina, irrorando di bellezza quelli delle dee, e Teti dai piedi d'argento dà per sempre il modello secondo cui la fantasia poetica dei Greci disegna questa parte delle sue figure. A nessun uomo o dio maschio Esiodo assegna bellezza; che qui, d'altronde, non indica ancora alcun valore interiore. Essa appare - in assoluta prevalenza - come la forma esteriore della donna, legata ad Afrodite e alle forme oceaniche di vita». Se così - secondo l'"Asthetik im Altertum" di Walter - l'origine della vita meramente bella risiede, secondo le indicazioni del mito, nel mondo dell'armonioso e caotico fluttuare, è stato un intuito profondo a cercare laggiù l'origine di Ottilia. Dove

Hengstenberg parla astiosamente del «vitto da ninfa» di Ottilia, dove Werner accenna vagamente alla sua «naiade crudelmente tenera», Bettina ha toccato con infallibile sicurezza il rapporto più intimo: «Tu sei innamorato di lei, Goethe, l'ho sospettato da tempo; quella Venere è uscita dal mare scrosciante della tua passione, e dopo aver seminato come perle una pioggia di lacrime, torna a sparire in ultraterreno splendore».

Con l'apparenza che domina la bellezza di Ottilia, è minacciata d'inconsistenza anche la salvezza che gli amici ottengono dalle loro lotte. Poiché se la bellezza è apparente, lo è anche la conciliazione che essa miticamente promette nella vita e nella morte. Il suo sacrificio sarebbe vano come il suo fiorire, il suo conciliare una parvenza di conciliazione, vera conciliazione potendosi avere in realtà solo con Dio. Mentre in essa il singolo si riconcilia con lui, e solo così si rappacifica con gli uomini, è proprio della conciliazione apparente voler conciliare gli uomini fra loro, e solo così riconciliarli con Dio. Questo rapporto della conciliazione apparente con la vera ci riconduce al contrasto fra romanzo e novella. E' a ciò che mira - in ultima istanza - la strana lite che involge gli amanti nella loro fanciullezza: che il loro amore, osando la vita per la vera conciliazione, la ottenga, e con essa la pace in cui il loro vincolo è destinato a durare. E poiché la vera conciliazione con Dio non riesce a nessuno che non annienti in essa - per quanto sta in lui - ogni cosa, per ritrovarla di nuovo e soltanto di fronte al volto riconciliato di Dio, così è un balzo animoso nella morte a definire l'istante in cui essi - ciascuno assolutamente solo davanti a Dio - impegnano la vita per la conciliazione. E conciliati fra loro solo in questa attitudine alla riconciliazione²⁴, essi si ottengono reciprocamente. Poiché la riconciliazione, che è affatto oltremondana e difficilmente oggettivabile in un'opera d'arte, ha il suo riflesso mondano nella conciliazione degli uomini fra loro. Come rimane indietro ad essa quella nobile indulgenza, quella delicatezza e sopportazione, che non fa che aumentare la distanza in cui si fanno fra loro i personaggi del romanzo! Proprio perché essi evitano sempre la contesa aperta, di cui Goethe non esitò a rappresentare l'eccesso nell'atto violento di una fanciulla, la conciliazione rimane loro inaccessibile. Tanto grande la sofferenza, tanto scarsa la lotta. Di qui il silenzio di tutti gli affetti. Essi non affiorano mai all'esterno come ostilità, vendetta, invidia, ma non vivono neppure all'interno come pianto, vergogna e disperazione. Poiché è impossibile paragonare, al contegno disperato dell'amante disprezzata, il sacrificio di Ottilia, che non depone nelle mani di Dio il bene più caro, ma il fardello più grave, e previene il suo decreto. Così manca del tutto, alla sua apparenza, l'elemento distruttivo della vera conciliazione, come

d'altronde, nella misura del possibile, ogni dolore e violenza rimane estraneo alla morte di Ottilia. E non solo così un'irreligiosa prudenza minaccia la fine di ogni pace ai troppo presto pacifici. Poiché ciò che il poeta cerca in tutti i modi di tacere, emerge tuttavia abbastanza chiaramente dallo sviluppo dell'insieme: che per legge morale la passione perde tutto il suo diritto e la sua felicità quando cerca di venire a patti con la vita borghese, agiata, garantita. Questo è l'abisso che il poeta cerca invano di far varcare ai suoi personaggi, con sonnambollica sicurezza, sull'esile passerella della pura civiltà e costumatezza umana. Quel nobile controllo e dominio di sé non può sostituire la chiarezza che il poeta sapeva rimuovere da sé non meno che dai suoi personaggi. (Stifter è in ciò il suo perfetto epigono). Nel muto imbarazzo che trattiene questi esseri nell'ambito della costumatezza umana, anzi borghese, e spera di salvare in essa la vita della passione, è l'oscuro fallo che esige un'oscura pena. Essi cercano, in fondo, di sfuggire al verdetto del diritto, che ha ancora autorità su di loro. Se, in apparenza, la loro nobiltà li esenta dalla sua legge, in realtà possono essere salvati solo dal sacrificio. Perciò essi non ottengono la pace che dovrebbe essere garantita loro da quell'armonia; e la loro arte di vita di marca goethiana non fa che rendere l'afa più greve. Poiché qui domina la quiete precedente alla tempesta, nella novella il temporale e la pace. Mentre l'amore guida i riconciliati rimane agli altri, come apparenza di conciliazione, solo la bellezza.

Decisiva, per chi veramente ama, non è la bellezza dell'amato. Anche se fu quella ad attirarli dapprima l'un verso l'altro, essi torneranno continuamente a dimenticarla in nome di altre e maggiori meraviglie, anche se per ritrovarla continuamente, e fino alla fine, interiorizzata nella memoria. Diversamente la passione. Anche la più labile eclissi della bellezza la getta nella disperazione. Poiché solo per l'amore la bella è il bene più caro: per la passione lo è sempre la più bella. Passionale è quindi anche la disapprovazione con cui gli amici si distolgono dalla novella. Inammissibile è, per loro, questo far getto della bellezza. La violenza che deforma la fanciulla non è quella vuota e infausta di Luciana, ma quella urgente e salutare di una creatura più nobile; ma per quanta grazia le sia congiunta, essa basta a darle qualcosa di ostico, a privarla dell'espressione canonica della bellezza. Questa ragazza non è essenzialmente bella, mentre Ottilia lo è. A suo modo lo è anche Edoardo, e non per nulla si loda la bellezza di questa coppia. Ma Goethe stesso non ha impiegato soltanto - anche al di là dei limiti dell'arte - tutta la potenza immaginabile dei suoi doni per evocare questa bellezza, ma invita anche, con somma discrezione, a vedere nel mondo di questa bellezza morbida e velata il centro dell'opera. Nel nome di Ottilia egli allude alla santa cui era dedicato un convento sull'Odilienberg, nella Foresta Nera, come patrona dei

malati alla vista. Egli la chiama una «consolazione per gli occhi» degli uomini che la vedono, e il nome stesso fa pensare alla luce mite che è il beneficio degli occhi malati e la patria stessa di ogni apparenza. Ad essa il poeta ha contrapposto lo splendore che ferisce nel nome e nell'apparizione di Luciana, e il suo ampio e solare cerchio di vita a quello segreto e lunare di Ottilia. Ma affiancando egli alla sua mitezza non solo la falsa violenza di Luciana, ma anche la vera della fanciulla amante, il mite bagliore del suo essere viene a trovarsi in mezzo tra il fulgore ostile e la luce sobria. L'assalto furioso di cui narra la novella era diretto contro gli occhi dell'amato; e non si poteva alludere più esattamente all'intenzione di questo amore, alieno da ogni apparenza. Schiava di essa rimane la passione, che non può dare di per sé, a chi arde, un sostegno nemmeno nella fedeltà. Soggetta com'è alla bellezza sotto ogni apparenza, il suo elemento caotico eromperebbe con conseguenze rovinose, se non le si associasse un elemento più spirituale, in grado di mitigare l'apparenza. Questo elemento è l'affetto.

Nell'affetto l'uomo si scioglie dalla passione. E' la legge fondamentale che determina questo come ogni altro distacco dalla sfera dell'apparenza, e passaggio al regno dell'essenza, che la trasformazione si compia a poco a poco, e anzi in un'ultima e suprema intensificazione dell'apparenza. Così, anche nell'emergere dell'affetto, la passione sembra diventare più ancora di prima e interamente amore. Passione e affetto sono gli elementi di ogni amore apparente, che si distingue dal vero non per difetto del sentimento, ma solo per la sua impotenza. E così bisogna dire finalmente che non è vero amore quello che vive fra Edoardo e Ottilia. L'amore diventa perfetto solo quando, innalzato sulla propria natura, è salvato dall'intervento di Dio. Così l'oscura fine dell'amore il cui demone è Eros, non è già un semplice fallimento, ma il vero scotto della più profonda imperfezione che è propria della natura stessa dell'uomo. E' questa imperfezione che gli vieta il compimento dell'amore. Perciò, in ogni amore che non è determinato da altro, l'affetto subentra come l'opera propria dell'Eros Thanatos: come il riconoscimento che l'uomo non è capace di amare. Mentre in ogni amore vero e salvato - la passione asseconda come l'affetto rimane, la loro storia, e il trapasso dell'una nell'altro, costituisce l'essenza dell'Eros. Certo non è una critica di Edoardo, come quella tentata da Bielschowsky, a portare a questo risultato. Ma anche il suo tono banale permette di scorgere la verità. Dopo aver accennato alla cattiva condotta, anzi all'egoismo sfrenato di Edoardo, egli dice dell'amore irremovibile di Ottilia: «Si può bene incontrare, qua e là nella vita, un fenomeno così abnorme. Ma allora alziamo le spalle e diciamo di non capirlo. Dare una spiegazione cosiffatta nei riguardi di un'opera poetica, è la sua più severa condanna. Nella

poesia noi vogliamo e dobbiamo comprendere. Poiché il poeta è creatore: è lui a creare le anime». La validità di quest'ultima affermazione è quanto mai discutibile. Ma non si può negare che quei personaggi non sembrano tanto creati, e neppure liberamente foggianti, quanto piuttosto evocati nella loro fissità. Proprio di qui nasce quella specie di oscurità che è estranea alle creazioni artistiche, e che si lascia penetrare solo da chi ne scorge la radice nell'apparenza. Poiché l'apparenza non è tanto rappresentata in quest'opera, quanto è piuttosto nella sua rappresentazione stessa. Solo perciò essa può significare talmente, solo perciò è tanto il significato dell'opera. Ma ciò che meglio rivela l'incrinatura di questo amore è che ogni amore in sé adulto deve diventare signore di questo mondo: nel suo esito naturale, la morte comune - e cioè strettamente simultanea -, o nella sua durata soprannaturale, il matrimonio. E' ciò che Goethe ha detto nella novella, poiché l'attimo della comune disposizione a morire dona agli amanti, per volontà divina, la nuova vita, su cui cessano di valere gli antichi diritti. Qui egli mostra la vita dei due salvata proprio nel senso in cui il matrimonio la conserva ai credenti: in questa coppia egli ha rappresentato la potenza del vero amore, che si vietava di esprimere in forma religiosa. A ciò si oppone, nel romanzo, in questo cerchio di vita, un duplice fallimento. Mentre gli uni muoiono separatamente, il matrimonio è negato ai sopravvissuti. La conclusione lascia il capitano e Carlotta come le ombre nel vestibolo dell'inferno. Poiché in nessuna delle due coppie il poeta poteva far vivere il vero amore, che avrebbe fatto saltare le barriere di quel mondo, egli ne impresse il crisma, senza parere ma inequivocabilmente, ai personaggi della novella.

Sull'amore oscillante s'impone la norma giuridica. Il matrimonio fra Edoardo e Carlotta, pur nella sua dissoluzione, gli dà la morte, perché nel matrimonio - anche se in mitica deformazione - è racchiusa la maestà della decisione, di cui la scelta non è mai all'altezza. E così il titolo del romanzo pronuncia la condanna di essa: senza che Goethe ne fosse, a quanto sembra, pienamente consapevole. Poiché nell'autopresentazione dell'opera egli cerca di salvare il concetto della scelta per il pensiero morale. «Sembra che l'autore sia stato indotto a questo strano titolo dai suoi prolungati studi di fisica. Egli deve aver notato che nella scienza della natura ci si serve spesso di metafore etiche, per rendere accessibile qualcosa di assai lontano dalla cerchia dell'umano sapere; e deve aver voluto ricondurre, in un caso morale, una metafora chimica alla sua origine etica, tanto più in quanto c'è pur sempre dovunque una sola natura, e anche il regno della serena libertà razionale è percorso continuamente dalle tracce di un'oscura necessità passionale, che solo una mano superiore, e forse neppure in questa vita, può cancellare del tutto».

Ma più chiaro di queste frasi, che sembrano vanamente cercare il regno di Dio, in cui vivono gli amanti, in quello della «serena libertà razionale», parla la parola stessa²⁵. «Affinità» è già di per sé la più pura che si possa pensare per indicare il più stretto vincolo umano nel suo valore e nel suo fondamento. E nel matrimonio essa diventa abbastanza forte da rendere letterale anche ciò che può avere di metaforico. Ciò non può essere potenziato dall'«elezione», né in particolare, l'elemento spirituale di questa affinità potrebbe essere fondato sulla scelta. Ma questa pretesa ribelle è provata inequivocabilmente dal doppio senso della parola²⁶, che non cessa di significare, con ciò che è scelto nell'atto, anche l'atto stesso della scelta. Ma in ogni caso, come l'affinità diventa oggetto di una risoluzione, essa passa, oltre lo stadio della scelta, in quello della decisione. Che annichila la scelta, per istituire la fedeltà: solo la decisione, non la scelta, è registrata nel libro della vita. Poiché la scelta è naturale e può essere anche degli elementi; mentre la decisione è trascendente. Mancando ancora, a quell'amore, la suprema legittimità, per questo, e solo per questo, il matrimonio ha ancora la forza più grande. Ma il poeta non ha mai inteso assegnare un diritto speciale al matrimonio in rovina. Il matrimonio non è, e non può essere in nessun senso, il centro del romanzo. Anche Hebbel, come tanti altri, è completamente in errore su questo punto quando scrive: «Ma nelle "Affinità elettive" di Goethe è rimasto astratto un lato, poiché l'eccezionale importanza del matrimonio per lo stato e per l'umanità è stata bensì indicata mediante ragionamenti, ma non è stata mostrata concretamente nella cornice del racconto - ciò che peraltro sarebbe stato possibile e avrebbe ulteriormente e grandemente rafforzato l'effetto di tutta l'opera». E prima ancora, nella prefazione alla "Maria Maddalena": «Non riesco a spiegarmi come Goethe, che era sempre artista, e artista grandissimo, abbia potuto peccare a tal punto contro la forma interna, da fare - non altrimenti da un dissezionatore distratto, che portasse sul teatro anatomico un automa invece di un corpo reale -, di un matrimonio a priori senza valore, anzi immorale, come quello fra Edoardo e Carlotta, il centro della sua storia, e da trattare e adoperare questo rapporto come se fosse proprio l'opposto e cioè pienamente legittimo». A prescindere dal fatto che il matrimonio non è il centro, ma solo un mezzo della vicenda, - così come Hebbel lo intende, Goethe non lo fece né volle farlo apparire. Poiché egli deve aver sentito troppo profondamente che «a priori» non si può dire nulla di esso, che la sua moralità può rivelarsi solo come fedeltà, la sua immoralità solo come infedeltà. Per tacere che il suo fondamento possa essere costituito dalla passione. Con parole banali, ma non sbagliate, dice il gesuita Baumgartner: «Essi si amano, ma senza quella passione, che per animi malati e sentimentali costituisce la sola

attrattiva della vita». Ma non perciò la fedeltà coniugale è meno condizionata. Condizionata in un duplice senso: da una condizione necessaria e da una condizione sufficiente. La prima è nel fondamento della decisione. Che non è certo più arbitraria perché il suo criterio non è la passione. Esso risiede invece - ed è tanto più rigoroso e inequivocabile - nel carattere dell'esperienza che la precede. Poiché in grado di portare la decisione è solo quell'esperienza che, al di là di ogni successivo accadere e confronto, si rivela al soggetto una volta e unicamente essenziale, mentre ogni tentativo di fondare la decisione sull'«esperienza vissuta» finisce prima o poi per fallire ad esseri onesti. Data questa condizione necessaria della fedeltà coniugale, la sua condizione sufficiente è l'adempimento dei doveri. Solo se una di esse è fuori di ogni dubbio, si può indicare con certezza il motivo della rottura. Solo allora è chiaro se essa è «a priori» inevitabile, o se si può ancora sperare salvezza da un ravvedimento. E così l'antefatto che Goethe ha dato al romanzo si rivela come una prova dell'intuito più infallibile. Già in passato Edoardo e Carlotta si sono amati, e tuttavia, prima di unirsi, hanno concluso entrambi un matrimonio senza valore. Solo così, forse, poteva restare incerto dove sia lo sbaglio nella vita dei due coniugi: se nella passata indecisione, o nella presente infedeltà. Poiché Goethe doveva custodire la speranza che un vincolo che è già stato una volta vittorioso sia destinato a durare anche attualmente. Ma che non come forma giuri dica, né come forma borghese, questo matrimonio potesse opporsi all'apparenza che lo seduce, non può essere sfuggito al poeta. Ciò gli sarebbe concesso solo nel senso religioso, in cui matrimoni anche «peggiori» di questo hanno la loro incrollabile sussistenza. Così il fallimento di tutti i tentativi di rappacificazione è motivato, in modo particolarmente profondo, col fatto che sono condotti da un uomo che ha rinunciato, con la dignità ecclesiastica, anche al potere e al diritto che soli li potrebbero giustificare. Ma non essendo più dato loro di ricongiungersi, rimane infine vittoriosa la domanda che accompagna scusando l'intera storia: non era questa solo la liberazione da un'impresa sbagliata fin dall'inizio? Comunque sia, questi esseri sono usciti dall'orbita del matrimonio per trovare la loro natura sotto altre leggi.

Più sano, ma non più provvido della passione, anche l'affetto conduce solo alla rovina quelli che rinunciano ad essa. Ma - a differenza della passione - non conduce alla rovina i solitari. Scorta gli amanti inseparabilmente, ed essi giungono conciliati alla fine. In quest'ultimo tratto essi si volgono ad una bellezza che non è più soggetta all'apparenza, ed entrano nel dominio della musica. «Conciliazione» ha chiamato Goethe la terza poesia della "Trilogia della passione", in cui essa finalmente si acquieta. E' «la doppia felicità dei suoni e dell'amore» che brilla qui ai tormentati, non come

coronamento, ma come un primo, fiavole presagio, come un'alba quasi ancora senza speranza. Poiché la musica conosce la conciliazione nell'amore, ed è per questo che solo la terza poesia della trilogia ha una dedica, mentre all'"Elegia", nel suo motto come alla sua fine, sfugge il «Lasciatemi solo» della passione. Ma la conciliazione limitata all'ambito mondano doveva per ciò stesso rivelarsi come apparenza, e tanto più all'appassionato, a cui essa alla fine si confondeva. «Die hehre Welt, wie schwindet sie den Sinnen». «Da schwebt hervor Musik mit En gelsschwingen»²⁷, e solo ora l'apparenza accenna a svanire del tutto, solo ora il turbamento a divenire perfetto e desiderato. «Das Auge netzt sich, fühlt im höhern Sehnen / Den Götterwert der Töne wie der Tränen»²⁸. Queste lacrime, di cui l'occhio si riempie ascoltando la musica, gli sottraggono la vista del mondo visibile. Dove è indicato quel profondo nesso che sembra aver guidato Hermann Cohen (che sentì forse al modo del vecchio Goethe più di ogni altro dei suoi interpreti) in una rapida osservazione. «Solo il lirico che giunge in Goethe alla sua perfezione, solo l'uomo che semina lacrime, le lacrime dell'amore infinito, poteva dare questa unità al romanzo». Dove questa rimane solo un'intuizione, da cui l'interpretazione non potrebbe procedere oltre. Poiché oltre può procedere solo la conoscenza che non è quell'amore «infinito», ma l'amore semplice e schietto, di cui si dice che dura oltre la morte, e che è l'affetto²⁹ che conduce alla morte. Ma la sua natura si esplica, e si annuncia, per così dire, l'unità del romanzo, in ciò che l'affetto - come vela di lacrime l'immagine nella musica - così provoca, nella conciliazione, il tramonto dell'apparenza per mezzo della commozione. Proprio la commozione è quel passaggio in cui l'apparenza - l'apparenza della bellezza come sembante di conciliazione - brilla ancora una volta con la massima dolcezza prima di scomparire. Né lo "humor" né la tragedia possono cogliere linguisticamente la bellezza, che non può apparire in un'atmosfera di chiarezza traslucida. L'esatto opposto di questa chiarezza è la commozione. Colpa e innocenza, natura e trascendenza, non sono qui chiaramente distinte. In questa sfera appare Ottilia, questo velo deve posare sulla sua bellezza. Poiché le lacrime della commozione in cui l'istante si vela, sono anche il velo specifico della bellezza. Ma la commozione è solo l'apparenza della conciliazione. Come è incostante e commovente proprio quella fallace armonia nel duetto musicale degli amanti! Il loro mondo è interamente disertato dalla musica. Poiché l'apparenza, a cui la commozione è legata, può acquistare tanto potere solo in quelli che, come Goethe, non sono fin dall'origine toccati nel più profondo dalla musica, e protetti così dall'azione della bellezza vivente. Salvare quel che vi è in essa di essenziale, è lo sforzo di Goethe. In questo sforzo lo splendore di questa bellezza si turba sempre di più, come la trasparenza di un

liquido nella scossa in cui si consolida. Poiché non nella piccola commozione, che si assapora, ma nella grande commozione della scossa, l'apparenza della conciliazione supera la bella apparenza e da ultimo anche se stessa.

Quanto più profondamente la commozione s'intende, e tanto più è trapasso; per il vero poeta non è mai una fine. E' questo il significato del fatto che la scossa si dimostra la sua parte migliore, e ciò vuol dire - anche se in uno strano contesto - anche Goethe, quando scrive nelle "Postille alla Poetica di Aristotele": «Chi procede sulla via di una formazione interiore veramente morale, deve sentire ed ammettere che tragedie e romanzi tragici, anziché placare lo spirito, mettono l'anima e quel che si dice il cuore in uno stato d'irrequietudine e in una condizione vaga mente indeterminata: la gioventù ama questo stato ed è quindi entusiasta di queste produzioni». Ma la commozione è appunto il trapasso, dal confuso presagio «sulla via di una formazione veramente morale», al solo oggetto adeguato della scossa, al sublime. Ed è proprio questo trapasso che si attua nel tramonto della bellezza. L'apparenza che si rivela nella bellezza di Ottilia è l'apparenza che si spegne. Poiché non bisogna credere che una necessità e forza esteriore determini la fine di Ottilia, ma nel tipo stesso della sua apparenza è posto che essa deve spegnersi, e che deve spegnersi rapidamente. Essa è tutt'altra dall'apparenza trionfale della bellezza abbagliante, che è quella di Luciana o di Lucifero. E mentre la figura dell'Elena goethiana e quella più celebre di Monna Lisa devono il segreto della loro magnificenza alla contesa di questi due tipi di apparenza, quella di Ottilia è dominata dalla sola apparenza che si spegne. Ciò è stato messo dal poeta in ognuno dei suoi moti e dei suoi gesti, per farle condurre da ultimo nel diario, nel modo più fosco e delicato insieme, un'esistenza vieppiù evanescente. Quindi: non l'apparenza stessa della bellezza, che è duplice, si è espressa in Ottilia, ma solo quella che è la sua, l'apparenza che si spegne. Ma solo quest'ultima permette la comprensione della bella apparenza in generale, e solo in essa l'apparenza si dà a riconoscere come tale. Onde ogni interpretazione della figura di Ottilia è posta di fronte all'antica questione, se la bellezza sia apparenza.

Tutto ciò che è essenzialmente bello è sempre ed essenzialmente, ma in gradi infinitamente diversi, connesso all'apparenza. Questo rapporto tocca la sua massima intensità in ciò che è propriamente vivente, e proprio qui nella chiara polarità di apparenza trionfale e apparenza che si spegne. Vale a dire che ogni essere vivente, e tan to più, quanto più alta è la sua vita, è sottratto all'ambito della bellezza essenziale, e in ciò che vive questo bello essenziale si rivela quindi più che mai come apparenza. Vita bella, bellezza essenziale e bellezza apparente, sono termini identici. In questo senso proprio la teoria

platonica del bello si ricollega al problema ancora più antico dell'apparenza in quanto si rivolge - secondo il "Simposio" - anzitutto alla bellezza vivente dei corpi. Che se questo problema rimane latente nella speculazione platonica, ciò dipende dal fatto che per Platone, come greco, la bellezza si espone almeno altrettanto essenzialmente nel giovane che nella fanciulla, mentre la pienezza della vita è maggiore nella donna che nel maschio. Ma un elemento di apparenza rimane anche in ciò che è meno vivo, quando sia bello essenzialmente. E questo è il caso di tutte le opere d'arte - della musica meno che di ogni altra. Rimane quindi, in ogni bellezza artistica, quell'apparenza, quella contiguità e vicinanza alla vita, senza la quale nessun'arte è possibile. Ma questa apparenza non esaurisce la sua essenza. Che rimanda piuttosto, e più profondamente, a ciò che nell'opera d'arte si può definire, in opposizione all'apparenza, l'inespresso, ma che non si rivela, nell'arte, al di fuori di questa antitesi, né si può chiaramente definire al di fuori di essa. Poiché l'inespresso è, sebbene in antitesi, in un rapporto così necessario con l'apparenza, che proprio il bello, pur non essendo in sé apparenza, cessa di essere essenzialmente bello quando l'apparenza lo abbandona. Poiché essa gli appartiene come l'involucro, e si rivela così la legge essenziale della bellezza, che essa appare come tale solo in ciò che è velato. Non è perciò, come insegnano banali filosofemi, che la bellezza stessa sia apparenza. Anzi la celebre formula, sviluppata da ultimo nel modo più piatto da Solger, essere la bellezza la verità divenuta visibile, è la deformazione più radicale di questo grande motivo. Né Simmel avrebbe dovuto desumere così facilmente questo teorema da frasi goethiane che si raccomandano spesso al filosofo per tutt'altro che per il loro valore letterale. Questa formula, che - poiché la verità in se stessa non è visibile e il suo manifestarsi potrebbe dipendere solo da un aspetto ad essa estrinseco - riduce la bellezza ad apparenza, finisce per risolversi, a prescindere affatto dalla sua mancanza di ragione e di metodo, in una barbarie filosofica. Poiché questo, e nient'altro, è il suo significato, se in essa si coltiva l'idea che la verità del bello possa essere rivelata e scoperta. Non apparenza, né involucro di qualcos'altro è la bellezza. Essa stessa non è fenomeno, ma essenza, anche se tale che resta essenzialmente eguale a se stessa solo sotto un involucro. Ovunque altrove - sia pure inganno l'apparenza - la bella apparenza è l'involucro di ciò che è necessariamente più velato. Poiché né l'involucro, né l'oggetto velato è il bello, ma l'oggetto nel suo involucro. Disvelato, esso si rivelerebbe infinitamente inappariscente. Su ciò si fonda l'antichissima idea che nel disvelamento il velato si trasforma, che esso rimarrà «eguale a se stesso» solo sotto l'involucro. Così, di fronte a tutto ciò che è bello, idea del disvelamento diventa quella della sua indisvelabilità. Essa è l'idea della critica d'arte. La

critica d'arte non deve sollevare il velo, quanto piuttosto -attraverso l'esatta conoscenza di esso come velo - sollevarsi, solo così, alla vera intuizione del bello. All'intuizione che non si dischiuderà mai alla cosiddetta «immedesimazione»³⁰, e solo imperfettamente alla più pura contemplazione dell'ingenuo: all'intuizione del bello come segreto. Mai ancora una vera opera d' arte è stata intesa se non dove si è esposta chiaramente come segreto. Poiché non si può definire altrimenti quell'oggetto a cui l'involucro è in definitiva essenziale. Poiché solo il bello, e nulla fuori di esso, può essere essenziale velando e restando velato, nel segreto è il fondamento divino della bellezza. Così l'apparenza, in essa, è proprio questo: non l'involucro superfluo di cose in se stesse, ma quello necessario di cose per noi. Divinamente necessario è questo velo in determinati tempi, come è divinamente stabilito che, svelato fuori tempo, si volatilizzi in nulla quell'inappariscnte che la rivelazione sostituisce ai misteri. La dottrina di Kant per cui un «carattere di relazione» è il fondamento della bellezza, afferma quindi vittoriosamente le sue tendenze metodiche in una sfera molto superiore a quella psicologica. Ogni bellezza contiene in sé, come la rivelazione, ordini di filosofi a della storia. Poiché essa non rende visibile l'idea, ma il suo segreto.

A causa dell'unità che costituiscono in lei il velo e il velato, essa può vigere essenzialmente solo dove non esiste ancora la dualità di nudità e rivestimento: nell'arte e nelle manifestazioni della pura natura. Quanto più nettamente, invece, si delinea quella dualità, per intensificarsi al massimo nell'uomo, e tanto più appare chi aro che, nella nudità senza veli, l'essenzialmente bello vien meno, e nel corpo nu do dell'uomo è raggiunto un essere al di là di ogni bellezza: il sublime, e un'opera al di là di tutte le formazioni dell'arte e della natura: l'opera del creatore. Si scopre così l'ultima di quelle corrispondenze salutari in cui la delicatissima novella corrisponde con assoluta precisione al romanzo. Se, in essa, il giovane spoglia l'amata, non è per il piacere, ma per la vita. Egli non considera il suo corpo nudo, e proprio così ne osserva la grandezza. Il poeta non sceglie a caso le parole quando scrive: «Qui l'ansia di salvare vinse ogni altra considerazione». Poi ché nell'amore non può regnare la contemplazione ³¹. Non dal desiderio della felicità, che solo fuggevolmente indugia intatta nei più rari atti di contemplazione, nel la pace «alcionica» dell'anima, è nato l'amore. La sua origine è il presagio della vita beata. Ma come l'amore frustra se stesso in amarissima passione, dove la "*vita contemplativa*"³² rimane ancora la più forte, e la visione della bellissima più desiderata dell'unione con l'amata, è mostrato, nelle "Affinità elettive", dal destino di Edoardo e di Ottilia. In tal modo nessun elemento della novella è inutile. Essa si può confrontare, nel genere di libertà e di necessità che mostra nei

confronti del romanzo, all'immagine nel buio di una cattedrale che riproduce la cattedrale stessa e comunica così, nel suo interno, un'idea del luogo, che altrimenti sarebbe impossibile farsi. Essa introduce così, ad un tempo, il riflesso chiaro del giorno e della luce sobria. E se questa sobrietà appare sacra, il più strano è che essa non lo sia, forse, solo per Goethe. Poiché la sua opera rimane rivolta all'interno, nel la luce velata che si spezza attraverso le vetrate. Poco dopo averla condotta a termine, Goethe scrive a Zelter: «Dovunque il mio romanzo la troverà, veda di accoglierlo amichevolmente. Sono certo che il velo trasparente ed opaco non le impedirà di penetrare fino all'oggetto ultimo della mia intenzione». Questa espressione - l'immagine del velo - era per lui più che un'immagine: è l'involucro che doveva immancabilmente commuoverlo, ogni volta che cercò di comprendere la bellezza. Tre figure della sua opera sono emerse da questa lotta, che lo scosse come nessun'altra: Mignon, Ottilia, Elena.

So lasst mich scheinen, bis ich werde,

Zieht mir das weisse Kleid nicht aus!

Ich eile von der schönen Erde

Hinab in jenes feste Haus.

Dort ruh ich eine kleine Stille

Dann öffnet sich der frische Blick;

Ich lasse dann die reine Hülle,

Den Gürtel und den Kranz zurück³³.

E anche Elena li lascia dietro di sé. «Veste e velo gli rimangono fra le braccia». Goethe sa che cosa si è favoleggiato dell'inganno di questa apparenza. Egli fa ammonire Faust in questi termini:

Halte fest, was dir von allem übrig blieb.

Das Kleid, lass es nicht los. Da zupfen schon

Damonen an den Zipfeln, müchten gern

Zur Unterwelt es reissen. Halte fest!

Die Gütin ist's nicht mehr, die du verlorst,

Doch göttlich ist's³⁴.

Ma a differenza di questi l'involucro che rimane di Ottilia è il suo corpo vivente. Solo in lei si esprime chiaramente la legge che si annuncia più confusamente nel le altre: a misura che la vita si ritrae, si ritira anche ogni bellezza apparente, che può inerire solo in ciò che vive, finché, nella fine totale dell'una, deve necessariamente sparire anche l'altra. Indisvelabile non è quindi nulla di mortale. Se perciò l'estremo grado di questa indisvelabilità è esattamente definito, nelle "Massi me e riflessioni", dalla profonda sentenza che «la bellezza non può mai venire in chiaro su se stessa», rimane però Dio, davanti a cui non c'è mistero e tutto è vita. Quale cadavere ci appare l'uomo e come amore la sua vita, quando sono di fronte a Dio. Perciò la morte ha potenza di spogliare come l'amore. Indisvelabile è solo la natura che

custodisce un segreto, finché Dio le permette di sussistere. La verità si scopre nell'essenza della lingua. Il corpo umano si spoglia, segno che l'uomo stesso entra al cospetto di Dio. - Alla morte deve soccombere la bellezza che non fa dono di sé nell'amore. Ottilia conosce questa sua strada. E poiché la riconosce prescritta nell'intimo della sua giovane vita, essa è - non nelle sue azioni, ma nel suo carattere - la più giovanile di tutte le figure di Goethe. La vecchiaia dà bensì la disposizione a morire, ma la giovinezza è disposizione alla morte. Come Goethe ha detto senza parere di Carlotta che essa «amava pur vivere»! Mai, in nessuna delle sue opere, Goethe ha dato alla giovinezza ciò che le ha concesso in Ottilia: tutta la vita, che dalla sua propria durata ha la sua propria morte. Anzi, si può dire che se mai per altro egli era cieco proprio per questo. Ma se la figura di Ottilia, nel pathos che la distingue da tutte le altre, rimanda alla vita della giovinezza, solo il destino della sua bellezza poteva riconciliare Goethe con questa vista, a cui la sua natura riluttava intimamente. Per ciò non manca un richiamo caratteristico e per così dire filologico. Nel maggio 1809 Bettina indirizzava a Goethe una lettera dove si parla della rivolta dei Tirolesi e si dice: «Sì, Goethe, in questo frattempo tutto in me è stato diverso... Oscure sale, che racchiudono i monumenti profetici di grandi eroi, sono al centro dei miei gravi presagi. Ah, unisciti a me nel ricordo» dei Tirolesi; «...è la gloria del poeta conferire l'immortalità agli eroi». Nell'agosto dello stesso anno Goethe scriveva l'ultima stesura del terzo capitolo della seconda parte delle "Affinità elettive", dove si dice, nel diario di Ottilia: «C'è una solenne concezione di popoli antichi che può sembrare terribile. Essi s'immaginavano i loro antenati seduti in cerchio su troni, in muta conversazione, entro grandi caverne. Quando entrava una persona nuova si alzavano, se ne era degna, e le accennavano un benvenuto. Ieri, quando sedevo nella cappella, e davanti al mio stallo scolpito ne vedevo ancora tanti altri disposti in cerchio, quel pensiero mi parve assolutamente piacevole e benigno. Perché non puoi restare a sedere? pensavo tra me, stare a sedere tranquilla ed assorta in te stessa, a lungo a lungo, finché in ultimo vengano gli amici, per i quali ti alzeresti salutando e mostreresti loro con un gesto amichevole il loro posto». Viene naturale interpretare questa allusione al Walhalla come un richiamo, consapevole o meno, al passo della lettera di Bettina. Poiché l'affinità di stati d'animo che appare in quelle poche frasi è sorprendente, sorprendente in Goethe il pensiero del Walhalla, sorprendente infine come è introdotto bruscamente nelle note di Ottilia. Non è forse un segno che Goethe cercò di assimilare e di far proprio l'eroico atteggiamento di Bettina nelle parole più miti di Ottilia?

Si veda dopo tutto ciò se è verità o vana mistificazione quanto dice

Gundolf con finta spregiudicatezza: «La figura di Ottilia non è il personaggio centrale né il vero problema delle "Affinità elettive"», e se ha un senso che egli aggiunga: «ma senza l'istante in cui Goethe ha intuito ciò che appare nell'opera come Ottilia, il contenuto non si sarebbe cristallizzato né il problema si sarebbe configurato in questi termini». Che altro infatti è chiaro in tutto ciò, se non che è la figura, anzi il nome di Ottilia, che ha incatenato Goethe a questo mondo, per salvare una creatura che perisce, per redimere in esso un'amata. Egli lo ha confessato a Sulpice Boisserée, che ha fissato questa confessione nelle mirabili parole, in cui, grazie ad un'intima comprensione del poeta, rinvia insieme al segreto della sua opera più profondamente di quanto egli stesso non potesse supporre: «Per via venimmo a parlare delle "Affinità elettive". Egli pose l'accento sul modo rapido e irresistibile in cui aveva fatto sopraggiungere la catastrofe. Erano spuntate le stelle; parlò del suo rapporto con Ottilia, come l'aveva amata e come lei lo aveva reso infelice. Finì per diventare quasi enigmaticamente misterioso nei suoi discorsi. - Ma nel frattempo disse un verso sereno. Così arrivammo stanchi, eccitati, pieni di sonno e di presentimenti, nella splendida luce delle stelle a Heidelberg». Se non è sfuggito al re latore come col sorgere delle stelle i pensieri di Goethe si dirigessero alla sua opera, difficilmente egli stesso ha saputo - ciò di cui pure la sua lingua testimonia - quanto superiore ad ogni stato d'animo fosse il momento e come fosse chi aro il monito delle stelle. In esso durava come esperienza ciò che si era dissolto da tempo come vita vissuta. Poiché nel simbolo della stella era apparsa una volta a Goethe la speranza che egli doveva nutrire per gli amanti. La frase che, per dirla con Hölderlin, contiene la cesura dell'opera, e in cui, mentre gli amanti ab bracciati sigillano il loro destino, tutto si ferma, dice: «Come una stella cadente, la speranza passò sulle loro teste». Ma essi non la vedono, e non si poteva dire più chiaramente che l'ultima speranza non è mai tale per chi la nutre, ma solo per quelli per cui è nutrita. Appare così la ragione più intima dell'«atteggiamento del narratore». Poiché egli solo può compiere, nel sentimento della speranza, il significato dell'accadere, proprio come Dante accoglie in sé la disperazione degli amanti, cadendo «come corpo morto» dopo le parole di Francesca. Quella speranza, la più effimera e paradossale, emerge da ultimo dall'apparenza della conciliazione, come, via via che il sole si spegne, sorge nel crepuscolo la stella della sera, che illuminerà la notte. - Il suo bagliore è bensì quello di Venere. E su questo minimo bagliore riposa ogni speranza, anche la più ricca viene solo da lui. Così alla fine la speranza giustifica l'apparenza della conciliazione, e il detto platonico, essere assurdo volere l'apparenza del bene, soffre la sua unica eccezione. Poiché l'apparenza della conciliazione può, anzi deve essere voluta; essa sola è la sede

dell'estrema speranza. Così la speranza finisce per liberarsi dall'apparenza; ed è solo come una domanda tremante che, alla fine del libro, quel «come sarà bello» risuona dietro i morti, che, se mai possiamo sperare che si ridestino, non è già in un mondo bello, ma in un mondo beato. Elpis rimane l'ultima delle parole orfiche: alla certezza della benedizione, che gli amanti raccolgono nella novella, corrisponde la speranza nella redenzione, che nutriamo per tutti i morti. Essa è la sola giustificazione della fede nell'immortalità, che non può mai accendersi alla propria esistenza. Ma proprio in nome di questa speranza sono fuori luogo quei momenti mistici e cristiani che si sono inseriti alla fine - del tutto diversamente che nei romantici - nel tentativo di nobilitare il fondo mitico della vicenda. Non questo spirito nazareno, ma il simbolo della stella cadente sopra le teste degli amanti, è la forma espressiva adeguata di ciò che nell'opera è mistero nel senso proprio del termine. Il mistero è, nel drammatico, il momento in cui esso emerge, dall'ambito della lingua che gli è propria, in un ambito superiore e inaccessibile ad essa. Esso non può, quindi, mai esprimersi a parole, ma unicamente e solo nella rappresentazione, ed è il «drammatico» per eccellenza. Un analogo elemento di rappresentazione è, nelle "Affinità elettive", la stella cadente. Al loro fondamento epico nel mitico, alla loro diffusione lirica nella passione e nell'affetto, si aggiunge il loro coronamento drammatico nel mistero della speranza. Se veri e propri misteri sono racchiusi nella musica, questo rimane un mondo muto, da cui la sua armonia non si leverà mai. Ma a quale mondo è dedicata la musica, se non a questo, a cui promette più che una mera conciliazione: la redenzione? Ciò è indicato nella «tavola» posta da George sulla casa natale di Beethoven a Bonn:

Eh ihr zum kampf erstarkt auf eurem sterne
Sing ich euch streit und sieg von obern sternern.
Eh ihr den leib ergreift auf diesem sterne
Erfind ich euch den traum bei ewigen sternern³⁵.

A una sublime ironia sembra rivolto quel «Prima che voi prendiate corpo». Quegli amanti non lo prenderanno mai: che importa se non sono mai cresciuti alla lotta? Solo per chi non ha più speranza ci è data la speranza.

Saggi critici

IL NARRATORE. CONSIDERAZIONI SULL'OPERA DI LESKOV

1.

Il narratore - per quanto il suo nome possa esserci familiare - non ci è affatto presente nella sua viva attività. E' qualcosa di già remoto, e che continua ad allontanarsi. Presentare Leskov¹ come narratore non significa, quindi, avvicinarlo, ma accrescere la distanza che da lui ci separa. Considerati a una certa distanza, i grandi e semplici tratti che costituiscono il narratore prendono in lui il sopravvento. O, per dir meglio, essi emergono in lui come una testa umana o un corpo animale si disvelano, in una roccia, all'osservatore che si è messo alla giusta distanza e nel giusto angolo visuale. Questa distanza e questa prospettiva ci sono imposte da un'esperienza che abbiamo modo di fare quasi ogni giorno. Essa ci dice che l'arte di narrare si avvia al tramonto. Capita sempre più di rado d'incontrare persone che sappiano raccontare qualcosa come si deve: e l'imbarazzo si diffonde sempre più spesso quando, in una compagnia, c'è chi esprime il desiderio di sentir raccontare una storia. E' come se fossimo privati di una facoltà che sembrava inalienabile, la più certa e sicura di tutte: la capacità di scambiare esperienze.

Una causa di questo fenomeno è evidente: le azioni dell'esperienza sono cadute. E si direbbe che continuino a cadere senza fondo. Ogni occhiata al giornale ci rivela che essa è caduta ancora più in basso, che non solo l'immagine del mondo esterno, ma anche quella del mondo morale ha subito da un giorno all'altro trasformazioni che non avremmo mai ritenuto possibili. Con la guerra mondiale cominciò a manifestarsi un processo che da allora non si è più arrestato. Non si era visto, alla fin e della guerra, che la gente tornava dal fronte ammutolita, non più ricca, ma più povera di esperienza comunicabile? Ciò che poi, dieci anni dopo, si sarebbe riversato nella fiumana dei libri di guerra, era stato tutto fuorché esperienza passata di bocca in bocca. E ciò non stupisce. Poiché mai esperienze furono più radicalmente smentite di quelle strategiche dalla guerra di posizione, di quelle economiche dall'inflazione, di quelle fisiche dalla guerra dei materiali, di quelle morali dai detentori del potere. Una generazione che era

ancora andata a scuola col tram a cavalli, si trovava, sotto il cielo aperto, in un paesaggio in cui nulla era rimasto immutato fuorché le nuvole, e sotto di esse, in un campo magnetico di correnti ed esplosioni micidiali, il minuto e fragile corpo dell'uomo.

2.

L'esperienza che passa di bocca in bocca è la fonte a cui hanno attinto tutti i narratori. E fra quelli che hanno messo per iscritto le loro storie, i più grandi so no proprio quelli la cui scrittura si distingue meno dalla voce degli infiniti narratori anonimi. Questi ultimi si dividono in due gruppi, che peraltro si compenetrano in molti sensi. E il personaggio del narratore acquista tutta la sua fisica concretezza solo per chi li tenga presenti entrambi. «Chi viaggia, ha molto da raccontare», dice il detto popolare, e concepisce il narratore come quello che viene da lontano. Ma altrettanto volentieri si ascolta colui che, vivendo onestamente, è rimasto nella sua terra, e ne conosce le storie e le tradizioni. Chi si voglia rappresentare questi due gruppi nei loro esponenti arcaici, troverà l'uno incarnato nell'agricoltore sedentario, e l'altro nel mercante navigatore. Ciascuna delle due sfere ha prodotto, per così dire, la sua linea speciale di narratori, e ciascuna linea conserva alcune delle sue proprietà anche in secoli successivi. Così, fra i narratori tedeschi moderni, Hebel e Gotthelf vengono dalla prima, Sealsfield e Gerstäcker dalla seconda. Ma queste linee rappresentano, come si è detto, solo due grandi tipi fondamentali. La concreta estensione del regno dei racconti in tutta la sua storica ampiezza non è concepibile senza la più stretta compenetrazione di questi due tipi arcaici. Questa fusione è stata realizzata soprattutto dal Medioevo col suo sistema delle arti. Il mastro stabile e i garzoni erranti lavoravano nelle stesse botteghe; e ogni maestro era stato garzone errante prima di stabilirsi nella sua patria o altrove. Se contadini e marinai furono i primi maestri del racconto, la sua scuola superiore è stato l'artigianato. Dove la conoscenza di paesi lontani acquisita da chi ha molto viaggiato si univa a quella del passato, che appartiene piuttosto ai residenti.

3.

Leskov è a suo agio nella lontananza dello spazio come in quella del tempo. Egli apparteneva alla chiesa greco-ortodossa, ed era uomo

di profondi interessi religiosi. Ma era anche un avversario non meno sincero della burocrazia ecclesiastica. E poiché andava altrettanto poco d'accordo coi funzionari civili, i posti ufficiali che egli occupò furono tutti di carattere transitorio. Fra tutti, il posto che tenne a lungo di rappresentante per la Russia di una grande ditta inglese, fu probabilmente il più utile per la sua attività di scrittore. Per incarico di quella ditta, egli viaggiò attraverso tutta la Russia, e quei viaggi svilupparono la sua conoscenza del mondo e quella delle condizioni russe. E' così che ebbe modo di conoscere il mondo delle sette russe. Questo ha lasciato tracce nei racconti. Nelle leggende russe Leskov vedeva alleati nella lotta che conduceva contro la burocrazia ortodossa. Egli ci ha lasciato tutta una serie di racconti leggendari, al cui centro è la figura del giusto: raramente un asceta, quasi sempre un uomo semplice e attivo, che diventa santo, a quanto pare, nel modo più naturale del mondo. L'esaltazione mistica non è affare di Leskov. Anche se, a volte, poteva indulgere al meraviglioso, egli preferisce, anche nella pietà, una concreta e solida naturalezza. Il suo modello è l'uomo che sa orientarsi sulla terra senza impegnarsi troppo a fondo in essa. E un atteggiamento analogo tenne anche in campo mondano. A ciò si accorda il fatto che cominciò a scrivere tardi, e cioè solo a ventinove anni. Ciò fu dopo i suoi viaggi commerciali. Il suo primo lavoro edito s'intitolava "Perché i libri sono cari a Kiev?" Tutta una serie di scritti sulla classe operaia, sull'alcoolismo, sui medici giudiziari, sui mercanti disoccupati, precorrono i racconti.

4.

L'orientamento pratico è un tratto caratteristico di molti narratori nati. In modo più marcato che in Leskov, esso si ritrova per esempio in Gotthelf, che dava ai suoi contadini consigli pratici di agricoltura; o in Nodier, che si occupava dei pericoli dell'illuminazione a gas; e uno Hebel, che metteva nel suo "Tesoretto" brevi istruzioni scientifiche per i suoi lettori, rientra di diritto in questa serie. Tutto ciò rinvia alla natura della vera narrazione. Essa implica, apertamente o meno, un utile, un vantaggio. Tale utile può consistere una volta in una morale, un'altra in un'istruzione di carattere pratico, una terza in un proverbio o in una norma di vita: in ogni caso il narratore è persona di «consiglio» per chi lo ascolta. Che se oggi questa espressione ci sembra antiquata, ciò dipende dal fatto che diminuisce la comunicabilità dell'esperienza. Per cui non abbiamo consiglio né per noi né per gli altri. «Consiglio», infatti, è meno la risposta a una domanda che la proposta relativa alla continuazione di una storia (che è in atto di

svolgersi). Per riceverlo, bisogna anzitutto saperla raccontare. (A prescindere dal fatto che un uomo si apre a un consiglio solo nella misura in cui sa far parlare la propria situazione). Consiglio, cucito nella stoffa della vita vissuta, è saggezza. L'arte di narrare volge al tramonto perché il lato epico della verità, la saggezza, vien meno. Ma si tratta di un processo che viene di lontano. E nulla potrebbe essere più sciocco che vedere in esso solo un «fenomeno di decadenza», per non dire un fenomeno «moderno»; mentre è solo un accompagnamento di forze produttive storiche, secolari, che ha espulso a poco a poco la narrazione dall'ambito del parlare vivo e manifesta insieme, in ciò che svanisce, una nuova bellezza.

5.

Il primo segno di un processo che porterà al declino della narrazione è la nascita del romanzo alle soglie dell'età moderna. Ciò che separa il romanzo dalla narrazione (e dall'epico in senso stretto) è il suo riferimento strettissimo al libro. La diffusione del romanzo diventa possibile solo con l'invenzione della stampa. Ciò che si lascia tramandare oralmente, il patrimonio dell'epica, è di altra natura da ciò che costituisce il fondo del romanzo. Il romanzo si distingue da tutte le altre forme di letteratura in prosa - fiaba, leggenda, e anche dalla novella - per il fatto che non esce da una tradizione orale e non ritorna a confluire in essa. Ma soprattutto dal narrare. Il narratore prende ciò che narra dall'esperienza - dalla propria o da quella che gli è stata riferita - e lo trasforma in esperienza di quelli che ascoltano la sua storia. Il romanziere si è tirato in disparte. Il luogo di nascita del romanzo è l'individuo nel suo isolamento, che non è più in grado di esprimersi in forma esemplare sulle questioni di maggior peso e che lo riguardano più da vicino, è egli stesso senza consiglio e non può darne ad altri. Scrivere un romanzo significa esasperare l'incommensurabile nella rappresentazione della vita umana. Pur nella ricchezza della vita e nella rappresentazione di questa ricchezza, il romanzo attesta ed esprime il profondo disorientamento del vivente. Il primo grande libro del genere, il "Don Chisciotte", mostra subito come la magnanimità, l'audacia, la volontà di aiuto di uno degli esseri più nobili - lo stesso Don Chisciotte - sono affatto prive di consiglio e non contengono un briciolo di saggezza. E se ogni tanto, nel corso dei secoli (cogli effetti più durevoli, forse, negli "Anni di viaggio di Wilhelm Meister"), si è cercato di calare insegnamenti nel romanzo, quei tentativi finiscono sempre in una trasformazione della forma stessa di romanzo. Il cosiddetto «romanzo educativo», invece, non si

stacca affatto dalla struttura basilare del romanzo. Integrando il processo della vita sociale nello sviluppo di un personaggio, esso procura la giustificazione più debole che si possa immaginare agli ordinamenti che determinano quel processo. La loro legittimazione fa a pugni con la loro realtà. «L'insufficiente diventa evento»² proprio nel romanzo educativo.

6.

La trasformazione delle forme epiche va pensata compiersi in ritmi paragonabili a quelli della trasformazione che la superficie terrestre ha subito nel corso di migliaia di secoli. Poche forme di comunicazione umana sono cresciute e scomparse più lentamente. Il romanzo, i cui inizi risalgono all'antichità, ha avuto bisogno di parecchi secoli prima di incontrare - nella borghesia sorgente - le condizioni che ne permisero la fioritura. Col sorgere di queste condizioni la narrazione cominciò subito, lentamente, a regredire fra gli arcaismi; s'impossessò bensì, per molti aspetti, del nuovo contenuto, ma non ne fu, a ben vedere, determinata. D'altra parte possiamo vedere che col dominio sviluppato della borghesia, fra i principali strumenti del quale, nel capitalismo avanzato, è la stampa, appare una forma di comunicazione che, per quanto remota possa essere la sua origine, non aveva mai esercitato un influsso decisivo sulla forma epica: ciò che comincia a fare ora. E che essa si oppone alla narrazione in forma non meno estranea, ma assai più pericolosa del romanzo (che essa, d'altra parte, avvia del pari a una crisi). Questa nuova forma di comunicazione è l'informazione.

Villemessant, il fondatore del «Figaro», ha definito il carattere dell'informazione in una celebre formula. «Per i miei lettori, - egli diceva, - è più importante l'incendio di un solaio nel Quartiere Latino che una rivoluzione a Madrid». Dove si vede subito che ciò che trova ora più facilmente ascolto non è più la notizia che viene da lontano, ma l'informazione che offre un aggancio immediato. La notizia che veniva di lontano - che fosse la distanza spaziale di paesi stranieri o quella temporale della tradizione -, godeva di un prestigio che le assicurava validità anche se non era sottoposta a controllo. Ma l'informazione ha la pretesa di poter essere controllata immediatamente. Dove anzitutto essa vuol essere intelligibile di per sé e alla portata di tutti. Essa spesso non è più esatta di quanto lo fossero le notizie dei secoli passati. Ma mentre esse attingevano volentieri al meraviglioso, è in dispensabile, per l'informazione, apparire plausibile. E in questo si rivela inconciliabile allo spirito del racconto. Se l'arte di

narrare si è fatta sempre più rara, la diffusione dell'informazione ha in ciò una parte decisiva. Ogni mattino ci informa delle novità di tutto il pianeta. E con tutto ciò difettiamo di storie singolari e significative. Ciò accade perché non ci raggiunge più alcun evento che non sia già infarcito di spiegazioni. In altri termini: quasi più nulla di ciò che avviene torna a vantaggio della narrazione, quasi tutto a vantaggio dell'informazione. E', infatti, già la metà dell'arte di narrare, lasciare libera una storia, nell'atto di riprodurla, da ogni sorta di spiegazioni. In ciò Leskov è maestro (basti pensare a racconti come "L'inganno" o "L'aquila bianca"). Lo straordinario, il meraviglioso, è riferito con estrema precisione, ma il nesso psicologico degli eventi non è imposto al lettore. Che rimane libero di interpretare la cosa come preferisce; e con ciò il narrato acquista un'ampiezza di vibrazioni che manca all'informazione.

7.

Leskov è andato a scuola dagli antichi. Il primo narratore greco fu Erodoto. Nel quattordicesimo capitolo del terzo libro delle sue "Storie" c'è una storia da cui si può imparare parecchio. Essa ci narra di Psammenibre".

«Quando il re egiziano Psammenito fu vinto e preso prigioniero dal re dei Persiani Cambise, questi si propose di umiliarlo. Ordinò di collocare Psammenito sulla via dove si sarebbe svolto il trionfo persiano, e fece in modo che il prigioniero vedesse passare la figlia in veste da schiava, mentre si recava al pozzo con una brocca in mano. Mentre tutti gli Egiziani levavano pianti e gridavano a quella vista, il solo Psammenito rimase muto ed immobile, gli occhi inchiodati al suolo; e quando, poco dopo, vide il figlio condotto a morte nel corteo, rimase altrettanto impassibile. Ma quando vide passare fra i prigionieri uno dei suoi servi, un uomo vecchio e impoverito, allora si batté il capo coi pugni e mostrò tutti i segni del più profondo dolore».

Da questa storia si può vedere qual è il carattere della vera narrazione. L'informazione ha il suo compenso nell'attimo in cui è nuova. Essa vive solo in quell'attimo, deve darsi interamente ad esso e spiegarglisi senza perdere tempo. Diversamente la narrazione; che non si consuma, ma conserva la sua forza concentrata e può svilupparsi ancora dopo molto tempo. Così Montaigne è ritornato su questo faraone e si è chiesto: perché si lamenta solo alla vista del servitore? Montaigne risponde: «Poiché traboccava già di cordoglio, bastava una piccola aggiunta perché quello spezzasse i suoi argini». Così Montaigne. Ma si potrebbe anche dire: «Il re non è commosso dal

destino dei membri della famiglia reale, poiché quello è il suo stesso destino». Oppure: «Molte cose ci commuovono sulla scena che non ci commuovono nella vita; quel domestico è solo un attore per il re». Oppure: «Un gran dolore accumulato erompe solo all'atto della distensione. La vista di quel servitore era la distensione». - Erodoto non dà alcuna spiegazione³. Il suo racconto è il più asciutto che si possa immaginare. Perciò questa storia dell'antico Egitto è ancora in grado, dopo millenni, di produrre stupore e riflessione. Somiglia ai chicchi di grano che sono rimasti ermeticamente chiusi per millenni nelle celle delle piramidi e che hanno conservato fino ad oggi la loro forza germinativa.

8.

Non c'è nulla che assicuri più efficacemente le storie alla memoria di quella casta concisione che le sottrae all'analisi psicologica. E quanto più naturale in chi le narra la rinuncia al chiaroscuro psicologico, tanto maggiore il loro diritto a un posto nella memoria di chi le ascolta; tanto più completamente si assimilano alla sua esperienza; tanto più volentieri, infine, tornerà egli stesso a raccontarle, un giorno vicino o lontano. Questo processo di assimilazione, che si svolge nel profondo, richiede uno stato di distensione che diventa sempre più raro. Se il sonno è il culmine della distensione fisica, la noia è quella della distensione spirituale. La noia è l'uccello incantato che cova l'uovo dell'esperienza. Il minimo rumore nelle frasche lo mette in fuga. I suoi nidi - le attività intimamente collegate alla noia - sono già scomparsi nelle città, e decadono anche in campagna. Così si perde la facoltà di ascoltare, e svanisce la comunità degli ascoltatori. L'arte di narrare storie è sempre quella di saperle rinarrare ad altri, ed essa si perde se le storie non sono più ritenute. Essa si perde, poiché non si tesse e non si fila più ascoltandole. Quanto più dimentico di sé l'ascoltatore, tanto più a fondo s'imprime in lui ciò che ascolta. Se è occupato dal ritmo del lavoro, porge ascolto alle storie in modo che la facoltà di rinarrarle a sua volta gli si trasmette quasi naturalmente. Questa è la rete in cui si fonda l'arte di narrare. Essa si scioglie oggi da ogni banda, dopo essere stata intrecciata millenni or sono nell'ambito delle prime forme artigianali.

9.

La narrazione, come fiorisce nell'ambito del mestiere - contadino, marittimo e poi cittadino -, è anch'essa una forma in qualche modo artigianale di comunicazione. Essa non mira a trasmettere il puro «in sé» dell'accaduto, come un'informazione o un rapporto; ma cala il fatto nella vita del relatore, e ritorna ad attingerlo da essa. Così il racconto reca il segno del narratore come una tazza quello del vasaio.

E' tendenza comune dei narratori quella di cominciare la loro storia con l'esposizione delle circostanze in cui hanno appreso il fatto, quando non lo spacciano addirittura per direttamente vissuto. Leskov comincia "L'inganno" con la descrizione di un viaggio in treno, durante il quale avrebbe appreso, da un altro viaggiatore, gli avvenimenti che si accinge a narrare; o ricorda i funerali di Dostoevskij, dove avrebbe conosciuto l'eroina del racconto "A proposito della sonata a Kreutzer"; o rievoca la compagnia di un circolo di lettura, dove si parlò dei fatti che egli riferisce negli "Uomini interessanti". Così la sua traccia appare variamente nella materia narrata, se non come quella di chi la vive, come quella del relatore.

Leskov stesso ha sentito come un mestiere l'artigianato della narrazione. «Lo scrivere, - dice in una lettera, - non è per me un'arte libera, ma un mestiere». Non c'è da stupirsi che egli si sentisse legato al mestiere, e ostile, viceversa, alla tecnica industriale. Tolstoj, che doveva simpatizzare con questo atteggiamento, tocca di passaggio questo centro dell'arte narrativa di Leskov quando lo definisce il primo «che abbia mostrato l'insufficienza del progresso economico... E' strano che si legga tanto Dostoevskij... E non capisco invece perché non si legga Leskov, che è uno scrittore osservante della verità». Nella sua storia impertinente ed arguta "La pulce d'acciaio", a mezza via fra la leggenda e lo scherzo, Leskov ha esaltato l'artigianato locale negli argentieri di Tula. Il loro capolavoro, la pulce d'acciaio, capita sotto gli occhi di Pietro il Grande e gli mostra che i russi non hanno da vergognarsi di fronte agli inglesi⁴.

L'immagine spirituale di quella sfera artigianale da cui esce il narratore non è stata forse mai tracciata in modo così profondo come in queste parole di Valéry. Egli parla delle cose perfette nella natura, perle immacolate, vini pieni e maturi, creazioni veramente compiute, e le chiama «l'opera preziosa di una lunga serie di cause l'una simile all'altra». Ma l'accumulazione di queste cause avrebbe un limite temporale solo nella perfezione. «Questo paziente operare della natura, - continua Valéry, - era imitato, un tempo, dall'uomo. Miniature, avori profondamente intagliati, pietre dure levigate e scolpite, smalti e pitture ottenute dalla sovrapposizione di una serie di strati sottili e trasparenti... tutte queste produzioni di una fatica industriosa e tenace sono praticamente scomparse, ed è finito il tempo

in cui il tempo non contava. L'uomo odierno non coltiva più ciò che non si può semplificare e abbreviare».

E' riuscito ad abbreviare anche il racconto. Abbiamo assistito allo sviluppo della "short story", che si è sottratta alla tradizione orale e non consente più quella lenta sovrapposizione di strati sottili e trasparenti, che dà l'idea più esatta del modo in cui il perfetto racconto sorge dalla stratificazione di più narrazioni successive.

10.

Valéry conclude la sua riflessione con queste parole: «E' come se il venir meno negli spiriti dell'idea di eternità coincidesse con la crescente avversione per i lavori lunghi e pazienti». Il pensiero dell'eternità ha sempre avuto la sua fonte essenziale nella morte. Se quell'idea sparisce, possiamo inferirne una trasformazione nell'aspetto della morte. E appare che questa trasformazione è la stessa che ha ridotto la comunicabilità dell'esperienza nella misura in cui l'arte di narrare si avviava al tramonto.

Da molti secoli si può constatare come, nella coscienza comune, l'idea della morte perda progressivamente la sua onnipresenza e icasticità. Nelle sue ultime fasi questo processo si svolge in forma accelerata. E nel corso del secolo decimonono la società borghese, con istituti igienici e sociali, pubblici e privati, ha ottenuto un effetto secondario che è stato forse il suo scopo principale inconscio: quello di permettere agli uomini di evitare la vista dei morenti. La morte, che era già, nella vita del singolo, un evento pubblico e sommamente esemplare (si pensi ai quadri del Medioevo dove il letto di morte si trasforma in un trono, intorno a cui il popolo affluisce attraverso i battenti spalancati della casa del morto), la morte, nel corso dell'età moderna, viene progressivamente espulsa dal mondo percettivo dei viventi. Una volta non c'era casa, non c'era quasi stanza, dove, un tempo, non fosse morto qualcuno. (Il Medioevo sentiva anche spazialmente ciò che, come sentimento del tempo, rende così significativa la scritta di una meridiana di Ibiza: "Ultima multis"). Mentre oggi, in vani ancora intatti dalla morte, i borghesi «asciugano le pareti» dell'eternità, e, avviandosi al termine della vita, sono cacciati dagli eredi in sanatori e ospedali. Ma sta di fatto che non solo il sapere o la saggezza dell'uomo, ma soprattutto la sua vita vissuta - che è la materia da cui nascono le storie - assume forma tramandabile solo nel morente. Come, allo spirare della vita, si mette in moto, all'interno dell'uomo, una serie di immagini - le vedute della propria persona in cui ha incontrato se stesso senza accorgersene -, così

l'indimenticabile affiora d'un tratto nelle sue espressioni e nei suoi sguardi e conferisce a tutto ciò che lo riguardava l'autorità che anche l'ultimo tapino possiede, morendo, per i vivi che lo circondano. Questa autorità è all'origine del narrato.

11.

La morte è la sanzione di tutto ciò che il narratore può raccontare. Dalla morte egli attinge la sua autorità. O, in altre parole, è la "storia naturale" in cui si situano le sue storie. Ciò è espresso in forma esemplare in una delle più belle storie che ci siano rimaste dell'indimenticabile Johann Peter Hebel. Essa si trova nel "Teso retto dell'amico renano", s'intitola "Insperato incontro", e comincia col fidanzamento di un giovane apprendista che lavora nelle miniere di Falun. Alla vigilia delle nozze è colpito, in fondo alla galleria, dal destino del minatore. La fidanzata gli serba fedeltà oltre la morte, e vive abbastanza per riconoscere un giorno, già vecchissima, nel cadavere che viene riportato alla luce dalla galleria abbandonata, e che, saturo di vetriolo, è rimasto intatto dalla disgregazione, il corpo del fidanzato. Dopo questo ritrovamento anch'essa è avocata dalla morte. Trovando si ora Hebel, nel corso di questo racconto, nella necessità di far sentire la lunga serie degli anni, egli lo fa con le frasi seguenti: «Nel frattempo la città di Lisbona fu distrutta da un terremoto, e passò la guerra dei Sette Anni, e morì l'imperatore Francesco Primo; fu soppresso l'ordine dei Gesuiti, e fu divisa la Polonia, e morì l'imperatrice Maria Teresa, e fu giustiziato Struensee. L'America si liberò, e la forza unita dei francesi e degli spagnoli non poté occupare Gibilterra. I Turchi circondarono il generale Stein nella fossa dei veterani in Ungheria, e morì anche l'imperatore Giuseppe. Il re Gustavo di Svezia conquistò la Finlandia russa, e cominciò la Rivoluzione francese e la lunga guerra, e anche l'imperatore Leopoldo Secondo scese nella tomba. Napoleone conquistò la Prussia, e gli inglesi bombardarono Copenaghen, e i contadini seminarono e mieterono. Il mugnaio macinò, i fabbri martellarono, e i minatori scavarono in cerca di vene metallifere nella loro officina sotterranea. Ma quando i minatori a Falun nell'anno 1809...»

Mai narratore ha calato più profondamente il suo racconto nella storia naturale di quanto faccia Hebel in questa cronologia. La si legga con attenzione, e si vedrà che la morte appare in essa a turni così regolari come l'uomo con la falce nelle processioni che si svolgono a mezzogiorno intorno all'orologio della cattedrale.

Ogni analisi di una determinata forma epica deve occuparsi del rapporto in cui essa si trova con la storiografia. Anzi possiamo andare oltre e porci il problema se la storiografia non rappresenti il punto d'indifferenza creativa di tutte le forme dell'epica. In questo caso la storia scritta starebbe alle forme epiche come la luce bianca ai colori dell'iride. Comunque sia, fra tutte le forme dell'epica non ce n'è una la cui presenza nella pura luce incolore della storia scritta sia più sicura di quella della cronaca. E nell'ampia gamma della cronaca i vari modi in cui si può raccontare si distribuiscono come sfumature di un solo e medesimo colore. Il cronista è il narratore della storia. Si ripensi al pezzo di Hebel, che ha tutta la cadenza della cronaca, e si potrà misurare la differenza che passa fra chi scrive storia, lo storico, e chi la racconta, il cronista. Lo storico è tenuto a spiegare, in un modo o nell'altro, gli eventi di cui si occupa; non può mai limitarsi a presentarli come esempi del corso del mondo. Che è proprio ciò che fa il cronista, specie nei suoi rappresentanti classici, i cronisti medievali, che furono i precursori degli storici moderni. Ponendo essi alla base della loro narrazione storica il piano imperscrutabile della salvezza divina, si sono liberati in anticipo dell'onere di una spiegazione dimostrabile. Al suo posto subentra l'interpretazione, che non si occupa dell'esatta concatenazione di determinati eventi, ma del modo in cui si inseriscono nel grande e imperscrutabile corso del mondo.

Che il corso del mondo sia determinato dalla provvidenza o puramente naturale, non fa alcuna differenza. Nel narratore il cronista si è conservato in forma diversa, e per così dire secolarizzata. L'opera di Leskov è di quelle che documentano più chiaramente questo rapporto. Il cronista col suo orientamento provvidenziale, il narratore col suo orientamento profano, hanno entrambi tanta parte in essa che è difficile decidere - per molti racconti - se il fondo su cui spiccano è quello dorato di una visione religiosa o quello multicolore di una visione mondana del corso del mondo.

Si pensi al racconto "L'alessandrita", che riporta il lettore «negli antichi tempi quando ancora le pietre nel grembo della terra e i pianeti nelle altezze del cielo si preoccupavano della sorte degli uomini; non come oggi, che nei cieli come sotto terra tutto è ormai indifferente alla sorte dei figli dell'uomo, e più nessun a voce parla loro e più nulla li obbedisce. Tutti i pianeti nuovamente scoperti non hanno più nessuna funzione negli oroscopi, e c'è una quantità di nuove pietre, tutte misurate e pesate e di cui si è calcolata la densità e il peso specifico, ma che non ci dicono più nulla e non ci procurano più alcun vantaggio. Il loro tempo di parlare con gli uomini è finito».

E' quasi impossibile, come si vede, definire in un senso solo il corso del mondo come è illustrato da questa storia di Leskov. E' determinato dalla storia della salvezza o dalla storia naturale? Certo è solo che esso, proprio come «corso del mondo», è al di fuori di tutte le categorie propriamente storiche. L'età, dice Leskov, in cui l'uomo poteva credersi in armonia con la natura, è finita. Schiller chiamava questa età del mondo l'epoca della poesia ingenua. Il narratore le rimane fedele, e il suo occhio non si stacca dal quadrante davanti a cui si svolge la processione delle creature, nella quale, secondo i casi, la morte è il primo della fila o l'ultimo ad arrivare.

13.

Ci si è resi conto di rado del fatto che il rapporto ingenuo dell'ascoltatore al narratore è dominato dall'interesse di conservare ciò che è narrato. L'essenziale, per l'ascoltatore non prevenuto, è di assicurarsi la possibilità della riproduzione. La memoria è la facoltà epica per eccellenza. Solo mercè una vasta memoria l'epica può, da un lato, appropriarsi il corso delle cose, e, dall'altro, riconciliarsi col loro scomparire, con la potenza della morte. Non stupisce che per un semplice uomo del popolo, come Leskov lo ha raffigurato una volta, lo zar, che è il capo dell'universo in cui si svolgono le sue storie, disponga della memoria più ampia. «Il nostro imperatore, - egli dice, - e tutta la sua famiglia hanno in realtà una memoria straordinaria».

Mnemosyne, colei che ricorda, era per i Greci la musa dell'epica. Questo nome riporta l'osservatore a un bivio della storia universale. Se ciò che è registrato dal ricordo - la storiografia - rappresenta l'indifferenza creativa delle varie forme epiche (come la grande prosa l'indifferenza creativa fra le varie misure del verso), allora la forma più antica, l'epos, racchiude in sé, in stato per così dire d'indifferenza, la narrazione e il romanzo. Quando poi, nel corso dei secoli, il romanzo cominciò ad uscire dal grembo dell'epos, apparve che in esso l'elemento musa le dell'epico, il ricordo, assume una forma affatto diversa che nel racconto.

Il "*ricordo*"⁵ fonda la catena della tradizione che tramanda l'accaduto di generazione in generazione. E' l'elemento musale dell'epica in senso lato. Esso abbraccia le sottospecie musali dell'epico, fra cui tiene il primo posto quella incarnata dal narratore. Esso crea la rete che tutte le storie finiscono per formare fra loro. L'una si riallaccia all'altra, come si sono sempre compiaciuti di mostrare i grandi narratori, e in primo luogo gli orientali. In ognuno di essi vive una Sheherazade, a cui, ad ogni passo delle sue storie, viene in mente una

sto ria nuova. E' questa la "memoria" epica e l'elemento musicale del racconto. Ma ad essa si oppone un altro principio, anch'esso musicale in senso stretto, che, come elemento musicale del romanzo, è ancora in un primo tempo (e cioè nell'epos) nascosto, e indistinto dall'elemento musicale del racconto. La sua presenza si lascia intuire a volte nell'epos. Così soprattutto in luoghi solenni dei poemi omerici, come le invocazioni della musa all'inizio. Ciò che si annuncia in questi luoghi, è la memo ria eternante del romanziere rispetto a quella dilettevole⁶ del narratore. La prima è dedicata a "un solo" eroe, a "una sola" traversia o a "una sola" lotta; la seconda ai "molti" fatti dispersi. E', in altre parole, la "reminiscenza" o ricordo interiore, che, come elemento musicale del romanzo, si affianca alla memoria, elemento musicale del racconto, una volta scissa, nella dissoluzione dell'epos, l'unità della loro origine nel ricordo.

14.

«Nessuno, - dice Pascal, - muore così povero da non lasciare nulla in eredità». Ciò vale anche per i ricordi - solo che essi non sempre trovano un erede. Il romanziere accoglie questa eredità, e di rado senza profonda malinconia. Poiché, come si dice di una morta, in un romanzo di Arnold Benett, che «non aveva avuto nulla della vita reale», è questo generalmente il "facit" dell'eredità accolta dal romanziere. Dobbiamo il chiarimento più importante, su questo aspetto della questione, a Georg Lukács, che ha visto nel romanzo «la forma dell'espatriazione trascendentale». D'altra parte il romanzo, secondo Lukács, è la sola forma che accolga il tempo nella serie dei suoi principi costitutivi.

«Il tempo, - si dice nella *"Teoria del romanzo"*, - può diventare costitutivo solo quando è cessato il rapporto con la patria trascendentale. Solo nel romanzo si separano significato e vita, e quindi l'essenziale e il temporale; e si potrebbe dire che l'intera trama interiore del romanzo non è altro che una lotta contro la potenza del tempo... E da questa lotta... emergono le esperienze schiettamente epiche del tempo: la speranza e il ricordo... Solo nel romanzo... appare un ricordo creativo, che investe l'oggetto e lo trasforma. Il dualismo di interiorità e mondo esterno può essere superato, qui, per il soggetto 'solo' se essa scorgerà l'unità di tutta la sua vita... nella corrente della vita passata, concentrata nel ricordo... La visione che coglie questa unità... è l'intuizione e il presentimento del significato non raggiunto e pertanto inesprimibile della vita».

E il «significato della vita» è giusto il centro intorno a cui ruota il

romanzo. Ma la ricerca di questo significato non è che l'espressione immediata dello smarrimento con cui il lettore si vede inserito in questa vita determinata. Da un lato il «senso della vita», dall'altro la «morale della storia»: con queste opposte parole d'ordine si affrontano romanzo e racconto, e da esse si può desumere l'indice storico completamente diverso di queste due forme d'arte. - Se il primo esempio perfetto di romanzo è il "Don Chisciotte", il suo esempio più tardo è forse "L'éducation sentimentale".

Nelle ultime parole di questo romanzo il significato che si affacciava all'età borghese all'inizio della sua decadenza, si è depositato come il fondo nel bicchiere della vita. Frédéric e Deslauriers ripensano alla loro amicizia di gioventù, e a un episodio accaduto allora: come si erano presentati un giorno, timidamente e di nascosto, nella casa chiusa della loro città, e si erano limitati ad offrire alla "patronne" un mazzo di fiori che avevano raccolto nel giardino di casa. «Di questa storia si parlava ancora dopo tre anni. Ed ora se la raccontarono lungamente, integrando l'uno i ricordi dell'altro. 'E' stato ciò che abbiamo avuto di meglio', disse Frédéric quando ebbero finito. 'Sì, è probabile' disse Deslauriers, 'è stato ciò che abbiamo avuto di meglio'».

Con questa conoscenza il romanzo è giunto alla fine, che gli è propria in senso più stretto che a qualunque racconto. Poiché non c'è racconto a cui non si possa porre la domanda della sua continuazione: mentre il romanzo non può sperare di procedere mai oltre quel limite dove, scrivendo un "Finis" sotto la pagina, invita il lettore a rappresentarsi intuitivamente il senso della vita.

15.

Chi ascolta una storia è in compagnia del narratore; anche chi legge partecipa a questa società. Ma il lettore di un romanzo è solo. Egli è più solo di ogni altro lettore. (Poiché anche chi legge una poesia è pronto a dare una voce alle parole per chi si trova in ascolto). In questo isolamento il lettore di romanzi s'impadronisce del loro contenuto più avidamente di ogni altro lettore. Egli è pronto ad assimilarlo interamente, a - per così dire - divorarlo. SD, egli brucia, divora il contenuto come il fuoco la legna nel camino. La tensione che percorre il romanzo è molto simile al tiraggio dell'aria che avviva la fiamma nel camino e accende il suo gioco.

E' una materia secca a cui si nutre l'interesse bruciante del lettore. - Che cosa vuol dire? «Un uomo che muore a cinquantatré anni, - ha detto una volta Moritz Heimann, - è in ogni punto della sua vita un

uomo che muore a cinquantatré anni». Nulla di più dubbio di questa affermazione. Ma questo solo perché si serve di un tempo inadatto. Un uomo - è la verità cui essa allude - che è morto a cinquantatré anni, apparirà "al ricordo interiore", in ogni punto della sua vita, come un uomo che muore a cinquantatré anni. In altri termini: l'affermazione, che non ha senso per la vita reale, diventa inoppugnabile per la vita ricordata. Non si può formulare l'essenza del personaggio di romanzo meglio di quanto essa faccia. Ma il lettore di romanzi cerca appunto uomini in cui leggere il «senso della vita». E deve quindi, in un modo o nell'altro, essere certo in anticipo di assistere alla loro morte. Almeno in senso traslato: alla fine del romanzo. Ma meglio ancora se alla morte vera. Come gli fanno capire che la morte li aspetta, e una morte assolutamente determinata e in un punto affatto determinato? E' questo il problema che alimenta lo struggente interesse del lettore alla vicenda del romanzo.

Se il romanzo è significativo, non è quindi perché ci presenti, quasi didatticamente, un destino estraneo, ma perché quel destino altrui, grazie alla fiamma da cui è consumato, genera in noi il calore che non possiamo mai ricavare dal nostro. Ciò che attira il lettore verso il romanzo, è la speranza di riscaldare la sua vita infreddolita alla morte di cui legge.

16.

«Leskov, - scrive Gorkij, - è lo scrittore più profondamente radicato nel popolo e completamente immune da ogni influsso estraneo». Il grande narratore avrà sempre le sue radici nel popolo, e anzitutto nei ceti artigianali. Ma come questi abbracciano il ceto contadino, marinaio e cittadino nei vari stadi della loro evoluzione tecnica ed economica, così sono variamente graduati i concetti in cui si deposita, per noi, il loro patrimonio di esperienze. (Per tacere della parte niente affatto trascurabile che hanno i commercianti nell'arte di raccontare; essi non dovettero tanto arricchire il suo contenuto istruttivo quanto affinare le astuzie con cui si capta l'attenzione degli ascoltatori. Essi hanno lasciato un'orma profonda nel ciclo delle "Mille e una notte"). Insomma, nonostante la funzione elementare che il narrare svolge nell'economia dell'umanità, i concetti in cui si può incasellare il frutto dei racconti sono i più svariati e molteplici. Ciò che in Leskov si lascia fissare più facilmente in concetti religiosi, sembra inquadrarsi spontaneamente, in Hebel, nelle prospettive pedagogiche dell'illuminismo, appare in Poe come tradizione ermetica, trova un ultimo asilo, in Kipling, nell'ambiente dei marinai e dei soldati

coloniali inglesi. Dove è comune a tutti i grandi narratori la leggerezza con cui si muovono sue giù, come su una scala, sui pioli della loro esperienza. Una scala che affonda nelle viscere della terra e si perde fra le nuvole è il simbolo di un'esperienza collettiva per cui anche la scossa più profonda di ogni esperienza individuale, la morte, non rappresenta affatto uno scandalo o un limite.

«E se non sono ancora morti, vivono ancora oggi», dice la favola. La favola, che è anche oggi la prima consigliera dei bambini, dopo essere stata un tempo quella dell'umanità, continua a vivere clandestinamente nel racconto. Il primo e vero narrato re è e rimane quello di fiabe. Dove il consiglio era più difficile, la favola sapeva indicarlo, e dove l'angustia era più grave, il suo aiuto era più vicino. Questa angustia era quella del mito. La favola c'informa delle prime disposizioni prese dall'umanità per scuotere l'incubo che il mito le faceva gravare sul petto. Essa ci fa vedere, nel tipo dello sciocco, come l'umanità si «finga tonta» davanti al mito; ci fa vedere, nel tipo dell'ultimo fratello, come le sue "chances" aumentino con la distanza dalle origini mitiche; ci fa vedere, nel personaggio di chi partì per conoscere la paura, che le cose di cui abbiamo paura possono essere scrutate nella loro realtà; ci fa vedere, nella figura dell'astuto, che le questioni che il mito ci pone sono semplici come quella della Sfinge; ci fa vedere, nell'immagine degli animali che aiutano il bimbo fortunato, che la natura non è solo infeudata al mito, ma si schiera più volentieri a difesa dell'uomo. Il meglio - ha insegnato la favola anticamente all'umanità, e insegna ancora oggi ai bambini -, è affrontare le potenze del mondo mitico con astuzia e impertinenza⁷. (Così la favola polarizza il coraggio, dialetticamente, in sottocoraggio - o astuzia - e sopracoraggio o impertinenza). L'incantesimo liberatore di cui dispone la favola, non introduce la natura in forma mitica, ma accenna alla sua complicità con l'uomo liberato. Questa complicità l'uomo adulto sente solo a tratti, e cioè nella felicità; ma al bambino essa si offre direttamente nella favola e lo rende felice.

17.

Ci sono pochi narratori che abbiano mostrato, come Leskov, un'affinità così profonda allo spirito della favola. Dove si tratta di tendenze che furono promosse dalla dogmatica della chiesa greco-ortodossa. Una parte importante, in questa dogmatica, è svolta, com'è noto, dalle teorie di Origène, respinte dalla chiesa romana, sull'apocatàstasi: l'ingresso di tutte le anime in paradiso. Leskov era molto influenzato da Origène. Egli si proponeva di tradurre la sua

opera "Sulle cause prime". In armonia con la fede popolare russa, egli interpretava la risurrezione (più che come una trasfigurazione) come la liberazione da un incantesimo, in senso affine a quello della favola. Questa interpretazione di Origène è alla base del "Pellegrino incantato". Qui, come in molte altre storie di Leskov, abbiamo un misto di favola e leggenda, non dissimile da quel misto di favola e saga di cui Ernst Bloch parla in un passo dove accoglie - a suo modo - la nostra distinzione fra mito e favola.

Un «misto di favola e saga, - scrive Bloch, - è qualcosa d'impropriamente mitico, qualcosa di mitico, che ha un'azione ammalianti e statica, e tuttavia non è al di fuori dell'uomo. 'Mitiche' in questo senso sono, nella saga, figure segnate dal tao, soprattutto vecchissime. Come la coppia di Filemone e Bauci: favolosamente scampata, benché naturalmente immobile. Questo rapporto si ritrova, senza dubbio, anche nel tao di gran lunga inferiore di Gotthelf; esso sottrae, a volte, alla saga la località dell'incantesimo, salva la luce vitale, la luce propriamente umana, che arde tranquilla, all'interno come all'esterno».

«Favolosamente scampate» sono le creature che guidano il corteo dei personaggi di Leskov: i giusti. Pavlin, Figura, l'artista del ciuffo, il guardiano degli orsi, la sentinella pietosa - essi tutti, che incarnano la saggezza, la bontà, la misericordia del mondo, si stringono intorno al narratore. E' evidente che essi sono cointessuti dell'"imago" di sua madre.

«Era d'animo così gentile, - la descrive Leskov, - che non poteva infliggere una sofferenza a nessuno, neppure agli animali. Non mangiava carne né pesce, tanta era la sua compassione per le creature viventi. A volte mio padre la rimproverava per questo. Ma lei rispondeva: 'Ho tirato su io stessa quelle bestiole; sono come i miei figli. Non posso mica mangiare i miei figli!' Anche dai vicini non voleva mangiare carne. 'Li ho visti, diceva, quando vivevano; sono miei conoscenti. Non posso mica mangiare i miei conoscenti'».

Il giusto è il portavoce della creatura e insieme la sua più alta incarnazione. Esso possiede, in Leskov, un elemento materno, che a volte si potenzia miticamente (mettendo così in pericolo la purezza fiabesca). Significativo a questo riguardo il protagonista del suo racconto "Kotin il nutrittore" e "Platonida". Questo personaggio, un contadino, Pisonski, è bisessuale. Per dodici anni sua madre lo ha tirato su come una ragazza. Con la sua parte virile continua a svilupparsi anche quella femminile, e la sua bisessualità «diventa il simbolo dell'uomo-Dio».

Leskov vede toccato così l'apogeo della creatura, e gettato un ponte fra il mondo terreno e ultraterreno. Poiché queste materne figure virili, poderose e terrestri, che prendono continuamente possesso della

fabulazione di Leskov, sono state sottratte, nel fiore della loro energia, alla sovranità dell'istinto sessuale. Ma non si può dire che esse incarnino, in ciò, un ideale propriamente ascetico; ch  anzi l'astinenza di questi giusti ha tanto poco carattere privativo da apparire piuttosto come l'antitesi elementare dell'ardore scatenato rappresentato da Leskov nella "Lady Macbeth di Minsk". Se l'arco fra un Pavlin e questa mercantessa misura l'ampiezza del mondo creaturale, Leskov, nella gerarchia delle sue creature, ha anche sondato la loro profondit .

18.

La gerarchia del mondo creaturale, che ha nel giusto la sua cima pi  alta, sprofonda in gradini successivi nell'abisso dell'inanimato. Dove bisogna tener presente un fatto particolare. Tutto questo mondo creaturale non si esprime tanto, per Leskov, nella voce umana, quanto in quella che si potrebbe chiamare, col titolo di uno dei suoi racconti pi  significativi, «la voce della natura».

Questo racconto parla del piccolo impiegato Filipp Filippovic, che fa di tutto per poter avere, come ospite in casa propria, un maresciallo di passaggio nella sua cittadina. Finalmente ci riesce. L'ospite, dapprima stupito dell'invito insistente dell'impiegato, ha poi l'impressione di riconoscere in lui una persona gi  incontrata in passato. Ma non riesce a ricordare chi sia. La cosa pi  singolare   che l'anfitrione, per conto suo, non   disposto a rivelarsi. Egli consola, giorno per giorno, l'alto personaggio, dicendo «che la voce della natura» non mancher  un giorno di parlargli a chiare note. Questo dura finch  l'ospite, prima di riprendere il viaggio, deve concedere all'ospitante il permesso, che questi ha pubblicamente richiesto, di far echeggiare «la voce della natura». Allora la moglie del padrone di casa si allontana. Essa «ritorn  con un gran corno lucido di rame, e lo consegn  al marito. Egli prese il corno, lo avvicin  alle labbra e fu di colpo come trasformato. Aveva appena enfiato le guance ed emesso una nota potente come rombo di tuono, che il maresciallo grid : 'Fermati, ci sono, fratello, finalmente ti riconosco! Sei il musico del reggimento dei cacciatori, che ho mandato, per la sua onest , a sorvegliare un intendente briccone'. 'E' cos , Vostra Eccellenza', rispose il padrone di casa. 'Non volevo ricordarvelo io, ma lasciar parlare la voce della natura'».

Come il senso profondo di questa storia si nasconde dietro la sua apparente puerilit , pu  dare un'idea del grandioso "humor" di Leskov.

Questo "humor" si esprime nella stessa storia in modo ancor pi  riposto. Abbiamo sentito che il piccolo impiegato   stato delegato «per

la sua onestà a sorvegliare un intendente briccone». Così si dice alla fine, nella scena del riconoscimento. Ma ecco che cosa ci è detto dell'impiegato all'inizio della storia: «Gli abitanti del luogo lo conoscevano tutti e sapevano che non era di grado elevato, poiché non era un funzionario statale né un militare, ma solo un piccolo sorvegliante presso l'ufficio di approvvigionamento, dove insieme ai topi rodeva i biscotti e gli stivali dello Stato e col tempo si era fatto una graziosa casetta di legno». Si afferma, come si vede, in questa storia, la tradizionale simpatia del narratore per i marioli e i truffatori. Di essa testimonia tutta la letteratura burlesca. Ed essa non si smentisce neppure ai vertici dell'arte: il mugnaio di Brassenheim, lo Zundelf riedere il rosso Dieter sono, fra tutti i personaggi di Hebel, quelli che lo accompagnano più fedelmente nella sua opera. Eppure, anche per Hebel, il giusto ha la parte principale nel "theatrum mundi". Ma poiché nessuno è propriamente alla sua altezza, essa passa dall'uno all'altro. Ora è il vagabondo, ora il merciaio ebreo, ora lo scemo del villaggio, che interviene a supplire questa parte. E' sempre una recita occasionale, caso per caso, un'improvvisazione morale. Hebel è casuista. Egli non aderisce a nessun principio, ma nemmeno ne respinge nessuno, poiché ciascuno di essi può diventare, all'occasione, lo strumento del giusto. Si confronti l'atteggiamento di Leskov. «Mi rendo ben conto, - scrive nella storia "A proposito della sonata a Kreutzer", che alla base dei miei ragionamenti è assai più una concezione pratica della vita che un'astratta filosofia o un'elevata morale, e tuttavia sono abituato a pensare a questa maniera». E' vero, peraltro, che le catastrofi morali che accadono nel mondo di Leskov stanno agli incidenti morali in quello di Hebel come la grande e tacita corrente del Volga al piccolo, loquace e tumultuoso torrente del mulino. Fra i racconti storici di Leskov ce ne sono molti dove sono all'opera passioni distruttive come l'ira d'Achille o l'odio di Hagen. Stupisce come il mondo di questo scrittore possa oscurarsi paurosamente e con quanta maestà il male possa erigervi il suo scettro. Leskov - ed è forse uno dei pochi tratti che lo avvicinano a Dostojevskij - ha certamente conosciuto momenti in cui era vicino a un'etica antinomica. Le nature elementari dei suoi "Racconti del tempo antico" vanno, nella loro passione spregiudicata, fino alla fine. Ma proprio ai mistici questa fine è apparsa spesso come il punto dove l'abbiezione completa si rovescia in santità.

più chiaramente la sua concezione si avvicina a quella dei mistici. Molti indizi, del resto, come vedremo, mostrano che anche qui si profila un tratto insito nella natura stessa del narratore. Solo pochi, è vero, si sono avventurati nelle profondità della natura inanimata, e ci sono pochi esempi, nella moderna letteratura narrativa, dove la voce del narratore anonimo, anteriore a ogni opera scritta, risuoni così chiaramente come nella storia di Leskov "L'alessandrita". Essa narra di una pietra, del piropo. La pietra è lo stadio più basso della creatura. Ma per il narratore è direttamente connessa al più alto. A lui è dato scorgere, in quella pietra semipreziosa, una profezia naturale della natura impietrata e inanimata al mondo storico in cui e gli stesso vive. E' il mondo di Alessandro Secondo. Il narratore - o piuttosto l'uomo a cui attribuisce il proprio sapere - è un intagliatore di nome Wenzel, che è arrivato nel suo mestiere all'arte più eccelsa. Lo si può collocare accanto agli argentieri di Tula e dire che - nel senso di Leskov - il perfetto artigiano ha accesso alla cella più intima del regno creaturale. Egli è una incarnazione del pio. Di questo intagliatore si dice: «Egli prese d'un tratto la mia mano, dov'era l'anello con l'alessandrita, che, come è noto, manda un bagliore rosso alla luce artificiale, ed esclamò: 'à Eccola, guardate, la profetica pietra russa...! Figlia astuta della Siberia! E' sempre stata verde come la speranza e solo di sera si è inondata di sangue. E' sempre stata così dalle origini del mondo, ma si è nascosta a lungo ed è rimasta celata nella terra e ha permesso che la si scoprisse solo il giorno della proclamazione dell'età maggiore di Alessandro Secondo, quando venne in Siberia un mago, un grande taumaturgo, per scoprire la pietra'. 'Che follie va dicendo', lo interrompi, 'questa pietra non è stata scoperta da un mago, ma da uno scienziato chi amato Nordenskiöld!' 'Un mago, le ripeto, un mago!', gridò Wenzel ad alta voce. 'Guardi un po' che pietra è questa! Un verde mattino è in lei, e una sera di sangue... E' il destino, il destino del nobile imperatore Alessandro!' Così dicendo il vecchio Wenzel si rivolse verso la parete, poggiò il capo sui gomiti e cominciò a singhiozzare».

Sarebbe difficile accostarsi meglio al significato di questo importante racconto che con queste parole scritte da Paul Valéry in tutt'altro rapporto.

«L'osservazione artistica, - scrive a proposito di un'artista la cui opera consiste in figure ricamate in seta, - può toccare una profondità quasi mistica. Gli oggetti che essa investe perdono i loro nomi. Ombre e luci formano sistemi e presentano problemi affatto speciali, che non rilevano di nessuna scienza, né procedono da nessuna prassi, ma acquistano tutta la loro esistenza e il loro valore da certi accordi singolari fra l'anima, l'occhio e la mano di chi è nato per coglierli in sé e per produrli a se stesso».

Anima, occhio e mano sono messi, in queste parole, in un solo e medesimo nesso. Influenzandosi reciprocamente, essi determinano una prassi. Oggi questa prassi non ci è più consueta. La parte della mano nella produzione si è fatta più modesta, e il posto che teneva nella narrazione è vuoto. (Poiché la narrazione, nel suo lato materiale, non è già opera della voce sola. Nell'autentico narrare interviene bensì anche la mano, che coi suoi gesti, sperimentati nel lavoro, sostiene in cento modi le parole). Questa antica connessione di anima, occhio e mano, che affiora nelle parole di Valéry, è quella artigianale, che ritroviamo dove è di casa l'arte di narrare. Possiamo anzi proseguire e chiederci se il rapporto che il narratore ha con la sua materia, la vita umana, non sia anch'esso un rapporto artigianale. Se il suo compito non sia proprio quello di lavorare la materia prima delle esperienze - altrui e proprie - in modo solido, utile e irripetibile. E' una lavorazione di cui può dare, forse, la migliore idea il proverbio, se lo si considera come ideogramma di un racconto. Si potrebbe dire che i proverbi sono rovine che stanno al posto di antiche storie, e in cui, come l'edera intorno a un resto di muro, una morale si avvolge intorno a un gesto.

Così considerato, il narratore entra fra i maestri e i saggi. Egli «ha consiglio» - non, come il proverbio, per certi casi, ma, come il saggio, per molti. Poiché gli è dato riferirsi a un'intera vita. (Una vita, del resto, che comprende in sé non solo la propria esperienza, ma non poco di quella degli altri. Nel narratore anche ciò che ha appreso per sentito dire si assimila a ciò che è più suo). Il suo talento è la sua vita; la sua dignità quella di saperla narrare fino in fondo. Il narratore è l'uomo che potrebbe lasciar consumare fino in fondo il lucignolo della propria vita alla fiamma misurata del suo racconto. Di qui deriva l'incomparabile atmosfera che - in Leskov come in Hauff, in Poe come in Stevenson circonda il narratore. Il narratore è la figura in cui il giusto incontra se stesso.

FRANZ KAFKA

Per il decimo anniversario della sua morte.

Potemkin.

Si narra che Potemkin soffriva di depressioni ricorrenti a intervalli più o meno regolari, durante le quali nessuno gli si poteva avvicinare e l'accesso alla sua camera era severamente vietato. A corte non si parlava mai di questa malattia, soprattutto perché si sapeva che ogni accenno ad essa era sgradito all'imperatrice Caterina. Una di queste depressioni del cancelliere durò particolarmente a lungo. Ne risultarono seri inconvenienti; negli uffici si accumulavano gli atti che era impossibile sbrigare senza la firma di Potemkin, e di cui la zarina chiedeva la decisione. Gli alti funzionari non sapevano che cosa fare. In questo frangente il piccolo, insignificante scrivano Shuvalkin capitò per caso nelle anticamere del palazzo ministeriale, dove i consiglieri erano riuniti come al solito a piangere e a lamentarsi. «Che cosa accade, Eccellenze? In che posso servire le vostre Eccellenze?», s'informò lo zelante Shuvalkin. Gli spiegaronο il caso, rammaricandosi di non potersi giovare dei suoi servigi. «Se è soltanto questo, signori, - rispose Shuvalkin, - date a me gli atti, ve ne prego». I consiglieri, che non avevano nulla da perdere, cedettero alla sua richiesta, e Shuvalkin, col fascio degli atti sotto il braccio, si diresse, attraverso gallerie e corridoi, alla volta della camera da letto di Potemkin. Senza bussare, senza neppure fermarsi, abbassò la maniglia. La stanza non era chiusa. Nella penombra Potemkin era seduto sul letto a rosicchiarsi le unghie, in una vestaglia consunta. Shuvalkin si avvicinò alla scrivania, immerse la penna nell'inchiostro, e, senza dir motto, la mise in mano a Potemkin, prendendo a caso una pratica e posandola sulle sue ginocchia. Dato uno sguardo assente all'intruso, Potemkin eseguì come in sogno la firma; poi un'altra, e poi tutte quante. Quando ebbe in mano l'ultima, Shuvalkin si allontanò senza cerimonie, come era venuto, col suo "dossier" sotto il braccio. Sollevando gli atti in gesto di trionfo, entrò nell'anticamera. I consiglieri gli si precipitarono incontro strappandogli di mano le carte. Si chinaronο su di esse

trattenendo il respiro; nessuno disse una parola; rimasero come impietriti. M nuovo Shuvalkin si avvicinò, di nuovo s'informò con zelo della causa della loro costernazione. Allora anche i suoi occhi caddero sulla firma. Un atto dopo l'altro era firmato: Shuvalkin, Shuvalkin, Shuvalkinà.

Questa storia è come una staffetta che precorre di due secoli l'opera di Kafka. L'enigma che vi si addensa è quello stesso di Kafka. Il mondo delle cancellerie e de gli uffici, delle camere buie, logore e muffite, è il mondo di Kafka. Lo zelante Shuvalkin, che prende tutto leggermente e finisce per restare con un pugno di mosche, è il K. di Kafka. Ma Potemkin che, trasandato e sonnacchioso, mena un'esistenza crepuscolare in un vano appartato a cui è proibito l'accesso, è un antenato di quei potenti che risiedono, in Kafka, come giudici nei solai, come segretari nel castello, e, per quanto in alto si trovino, sono sempre decaduti o piuttosto cadenti, ma in compenso - possono apparire di colpo, anche nei loro rappresentanti più infimi e malandati (i portieri o i funzionari decrepiti), in tutta la pienezza dei loro poteri. A che cosa pensano nel loro dormiveglia? Sono forse gli epigoni degli Atlanti che reggono il mondo sulla nuca? E' forse per questo che tengono la testa «così profondamente abbassata sul petto che non si vede quasi nulla degli occhi», come il castellano nel suo ritratto o Klamm quando è solo con sé? No, non è il globo che essi portano; ma anche il lavoro più comune ha lo stesso peso: «La sua stanchezza è quella del gladiatore dopo la lotta, il suo lavoro era imbiancare un angolo della sala dei funzionari!» Georg Lukács ha detto una volta che per fabbricare oggi una tavola decente bisogna avere il genio architettonico di Michelangelo. Come Lukács pensa per epoche, così Kafka per ere. Ere intere deve spostare l'uomo nell'atto di imbiancare. E così nel minimo gesto. Spesso, e spesso per motivi singolari, i personaggi di Kafka battono le mani. Ma una volta si dice, di passaggio, che quelle mani non sono «altro che magli a vapore».

Quei potenti ci appaiono in lento e costante movimento: ascendente oppure discendente. Ma essi non sono mai più temibili di quando si sollevano dalla più profonda abbiezione: quella dei padri. Il figlio cerca di calmare il vecchio padre ottuso e rimbambito che ha appena messo a letto: «Sì, stai tranquillo, sei coperto benissimo». 'No!', gridò il padre senza neanche dar tempo alla risposta; rigettò indietro la coltre con tale slancio che, per un momento, essa si dispiegò in tutta la sua ampiezza, e si drizzò sul letto. Solo con una mano si puntellava leggermente al soffitto. 'Volevi coprirmi, lo so, amoruccio mio, ma coperto non sono ancora. E fosse anche la mia ultima energia, è basta per te, e anche di troppo!... Fortunatamente il padre non ha bisogno che gli si insegni a leggere nell'animo del figlio!... E stette lì senza appoggio, scagliando le gambe di qua e di là. La sua perspicacia lo

rendeva raggiante... 'Ora sai che cosa ci sia ancora al mondo al di fuori di te, finora sapevi solo quel che c'era in te. Eri realmente un bambinello innocente, ma più realmente ancora eri una creatura diabolica!'.¹ Il padre, che si libera dal peso della coperta, si libera di un peso cosmico. Deve mettere in moto ere cosmiche per rianimare e rendere fecondo l'antichissimo rapporto padre-figlio. Ma fecondo di quali conseguenze! Egli condanna il figlio alla morte per affogamento. Il padre è colui che punisce. La colpa lo attira come i funzionari del tribunale. Molti indizi fanno ritenere che il mondo dei funzionari e quello dei padri sia - per Kafka - lo stesso. La somiglianza non va a loro onore. Essa è fatta di ottusità, degradazione e sporcizia. L'uniforme del padre è macchiata da capo a piedi; la sua biancheria è sporca. Il sudiciume è l'elemento vitale dei funzionari. «Non riusciva nemmeno a capire perché le parti andassero e venissero. 'Per sporcare la scala davanti', le aveva detto una volta un funzionario, probabilmente in collera, ma questa risposta le era parsa evidente». A tal punto la sporcizia è l'attributo dei funzionari, che essi si potrebbero quasi considerare come giganteschi parassiti. Ciò non riguarda naturalmente i rapporti economici, ma le forze della ragione e dell'umanità da cui questa razza trae di che vivere. Ma così anche il padre, nelle strane famiglie di Kafka, vive del figlio, pesa su di lui come un enorme parassita. Egli non consuma solo la sua forza, ma il suo diritto di esistere. Il padre, che è il giudice, è insieme l'accusatore. Il peccato di cui accusa il figlio sembra una specie di peccato originale. Poiché chi, più del figlio, è toccato dalla definizione che Kafka ne ha dato: «La colpa originaria, l'antico torto commesso dall'uomo, consiste nel rimprovero che egli fa, e da cui non desiste, che gli è stato fatto un torto, che la colpa originaria è stata commessa contro di lui»? Ma chi viene accusato di questa colpa ereditaria - la colpa di aver fatto un erede - se non il padre dal figlio? Così il colpevole sarebbe il figlio. Ma non è lecito desumere, dal detto di Kafka, che l'accusa sarebbe colpevole perché falsa. Mai Kafka dice che essa sia infondata. E' un processo senza fine che qui si dibatte, e su una causa non potrebbe cadere luce peggiore che su quella per cui il padre invoca la solidarietà di questi funzionari, di queste cancellerie giudiziarie. Il peggio, in loro, non è una venalità senza limiti. Poiché la loro natura è tale che la loro venalità è ancora la sola speranza che l'umanità possa nutrire nei loro confronti. I tribunali hanno bensì dei codici: ma codici che non si possono vedere. «Fa parte di questo sistema che uno sia condannato non solo senza colpa, ma anche senza cognizione», pensa K. Leggi e norme definite rimangono, nella preistoria, leggi non scritte. L'uomo può violarle senza saperlo e incorrere così nel castigo. Ma per quanto crudelmente possa colpire chi non se l'aspetta, il castigo, nel senso del diritto, non è un caso, ma

destino, che si rivela qui nella sua ambiguità. Già Hermann Cohen, in una rapida analisi della concezione antica del destino, ha definito una «cognizione a cui è impossibile sottrarsi» quella per cui «sono i suoi stessi ordinamenti che sembrano originare e produrre questa infrazione, questo deviamiento». Lo stesso vale per la giustizia che procede contro K. Questo procedimento giudiziario ci riconduce molto al di là dei tempi della legislazione delle dodici tavole, in una preistoria su cui il diritto scritto fu una delle prime vittorie. Qui il diritto scritto si trova bensì nei codici, ma segretamente, e in base ad essi la preistoria esercita un dominio tanto più illimitato.

Le condizioni nell'ufficio e nella famiglia presentano in Kafka molti punti di contatto. Nel villaggio alle falde del castello si usa un'espressione illuminante in questo senso: «'Qui c'è un modo di dire che forse conosci già: Le decisioni dell'amministrazione sono timide come ragazzine'. 'Un'osservazione acuta', disse K.,... 'acuta davvero, le decisioni dell'amministrazione devono avere altre proprietà in comune con le ragazzine'». La più notevole è quella di prestarsi a tutto, come le timide ragazze che incontrano K. nel "Castello" e nel "Processo", e che si abbandonano alla lascivia nel grembo della famiglia come in un letto. Egli le trova sulla sua strada ad ogni momento; e il resto presenta così poche difficoltà come la conquista della ragazza dello spaccio. «Si abbracciarono, il corpo gracile bruciava nelle mani di K.; in un deliquio a cui K. cercava incessantemente ma invano di strapparsi, caddero a terra pochi passi più in là, urtarono con un colpo sordo la porta di Klamme e rimasero lì distesi fra piccole pozze di birra e altri rifiuti di cui il pavimento era coperto. Così passarono ore,... durante le quali K. ebbe l'impressione costante di smarrirsi, o di essersi tanto addentrato in un paese straniero come nessun uomo prima di lui aveva mai osato, in una terra ignota dove l'aria stessa non aveva nessuno degli elementi dell'aria natia, dove pareva di soffocare tanto ci si sentiva estranei, e tuttavia non si poteva far altro in mezzo a quegli insani allettamenti che inoltrarsi ancora, continuare a smarrirsi». Di questa estraneità sentiremo ancora parlare. Ma vale la pena di notare che queste donne lascive non figurano mai belle. Anzi la bellezza affiora, nel mondo di Kafka, solo nei luoghi più segreti: per esempio negli accusati. «Questo è un fenomeno straordinario, ma in un certo senso fisiologico... Non può essere la colpa che li fa belli... non può essere neppure la giusta punizione che li fa belli fin d'ora... Dunque vuol dire che c'è qualche cosa, nel procedimento contro di loro, che li muta».

Dal "Processo" si desume che questo procedimento è generalmente senza speranza per gli accusati: senza speranza anche se resta loro una speranza di assoluzione. Ed è forse questa assenza di speranza che fa emergere in loro la bellezza - in essi soli fra tutte le creature di Kafka.

Ciò concorderebbe perfettamente col frammento di un colloquio riferito da Max Brod. «Mi ricordo, - egli dice, - di una conversazione con Kafka, che partiva dall'Europa attuale e dalla decadenza dell'umanità. 'Noi siamo', egli disse, 'pensieri nichilistici, pensieri di suicidio, che affiorano nella mente di Dio'. Ciò dapprima mi fece pensare alla visione del mondo della gnosi: Dio come cattivo demiurgo, il mondo il suo peccato originale. 'Oh no,' egli disse, 'il nostro mondo è solo un cattivo umore di Dio, una cattiva giornata'. 'Al di fuori di questa manifestazione, di questo mondo che noi conosciamo, ci sarebbe quindi speranza'. Egli sorrise: 'Oh certo, molta speranza, infinita speranza, ma non per noi'». Queste parole ci indirizzano a quegli strani fra gli strani personaggi di Kafka, che soli sono evasi dal grembo della famiglia, e per cui forse c'è speranza. Non sono gli animali, e neppure quegli incroci o esseri immaginari come l'agnello-gattino o Odradek. Che, anzi, vivono ancora all'ombra della famiglia. Non per nulla Gregor Samsa si ridesta insetto proprio nella casa dei genitori; non per nulla lo strano animale mezzo gattino e mezzo agnello è una «provenienza dell'eredità paterna»; non per nulla Odradek è il «cruccio del padre di famiglia». Ma gli «aiutanti» escono effettivamente da questo ambito.

Questi aiuti appartengono a un ciclo di personaggi che attraversa tutta l'opera di Kafka. Della loro razza è l'acchiappagonzi che viene smascherato nella "Contemplazione", come lo studente che appare la notte sul balcone vicino a quello di Karl Rossmann, come i pazzi che abitano in quella città del Sud e non si stancano mai. La loro esistenza crepuscolare fa pensare alla luce incerta in cui appaiono i personaggi dei racconti brevi di Robert Walser: autore del romanzo "L'aiutante", carissimo a Kafka. Le saghe indiane hanno i "gandharva", creature incompiute, esseri allo stato nebuloso. Del loro tipo sono gli aiutanti di Kafka; che non appartengono, ma neppure sono estranei, a nessuno degli altri ambienti; messaggeri che comunicano fra un gruppo e l'altro. Essi somigliano, come dice Kafka, a Barnaba, e Barnaba è un messaggero. Essi non sono ancora usciti del tutto dal grembo della natura, e si sono quindi «sistemati per terra in un angolo, su due vestiti s' messi da donna... Tutta la loro ambizione era diretta... ad occupare il minor spazio possibile; a questo scopo fecero molti tentativi, sempre accompagnati però da risate e bisbigli sommessi, incrociando braccia e gambe, rannicchiandosi l'uno contro l'altro, e nella penombra non si vedeva in quel loro cantuccio che un enorme gomito». Per loro e per i loro simili, gli incompiuti e gli inetti, esiste la speranza.

Ciò che appare in forma libera e sciolta nel fare di questi messaggeri, è, in modo più pesante e più cupo, la legge di tutto questo mondo di creature. Nessuna ha un posto fisso, contorni netti e

inconfondibili; nessuna che non sia in atto di salire o di cadere; nessuna che non si scambi col suo nemico o col suo vicino; nessuna che non abbia compiuto la sua età e che non sia tuttavia ancora immatura; nessuna che non sia profondamente esausta eppure ancora all'inizio di una lunga durata. Non si può nemmeno parlare di ordini o di gerarchie. Il mondo del mito, che inviterebbe a farlo, è infinitamente più giovane del mondo di Kafka, a cui già il mito ha promesso la redenzione. Ma se una cosa sappiamo, è questa: che Kafka non ha ceduto alle sue lusinghe. Novello Ulisse, egli ha lasciato che esse scivolassero via «lungo i suoi sguardi fissi lontano; le sirene scomparvero letteralmente davanti alla sua risolutezza, e proprio mentre gli erano più vicine, egli già non sapeva più nulla di loro». Fra gli antenati che Kafka ha nell'antichità, ebrei e cinesi, che avremo ancora occasione di incontrare, non va dimenticato questo greco. Ulisse è sulla soglia che divide il mito e la favola. Ragione e astuzia hanno inserito nel mito le loro finte; le sue potenze non sono più invincibili. La favola è il ricordo della vittoria su di esse. E favole per dialettici ha scritto Kafka, quando si è proposto di scrivere delle leggende. Egli vi ha introdotto piccoli trucchi, per trarne quindi la prova «che anche mezzi insufficienti o addirittura puerili possono giovare alla salvezza». Con queste parole egli presenta il racconto "Il silenzio delle sirene". In lui, infatti, le sirene tacciono; esse «hanno un'arma ancor più terribile che il loro canto, ed è il loro silenzio». E' a quest'arma che hanno fatto ricorso con Ulisse. Ma egli, riferisce Kafka, «era così ricco di astuzia, era una volpe così fina, che neppure la dea del destino sapeva penetrare nel suo intimo. Forse, sebbene ciò sembri superiore all'intelligenza umana, egli si è ben accorto che le sirene tacevano, e soltanto a guisa di scudo ha opposto ad esse e agli dèi quella commedia».

In Kafka tacciono le sirene. Forse anche perché in lui la musica e il canto sono un'espressione, o almeno un pegno di salvezza. Un pegno di speranza che ci viene da quel piccolo mondo intermedio, insieme incompiuto e banale, consolante e sciocco, in cui vivono gli aiutanti. Kafka è come il ragazzo che partì per conoscere la paura. Egli è capitato nel palazzo di Potemkin, ma alla fine, nei buchi delle sue cantine, si è imbattuto in Josephine, la topolina che canta, di cui descrive così la melodia: «C'è in essa qualcosa della povera, breve infanzia, qualcosa della felicità perduta e per sempre irricuperabile, ma anche qualcosa della vita attiva e presente, della sua piccola, inesplicabile, e pur costante e insopprimibile allegria».

Un ritratto d'infanzia.

C'è un ritratto di Kafka bambino, e di rado la «povera breve infanzia» si è tradotta in immagine più pungente. Dev'essere uscito da uno di quegli studi fotografici del secolo scorso, che, coi loro tendaggi e le loro palme, i loro arazzi e i loro cavalletti, stavano a metà strada fra la camera di tortura e la sala del trono. Là, in un abito stretto, quasi umiliante, sovraccarico di trine, un ragazzo di forse sei anni appare in un paesaggio di serra. Rami di palma sono rigidi sullo sfondo. E come se si trattasse di rendere ancora più afosi e soffocanti quei tropici imbottiti, il ragazzo tiene nella sinistra un enorme cappello a larghe falde, come quelli degli spagnoli. Occhi infinitamente tristi squadrano il paesaggio che è stato loro destinato, e la conca di un grande orecchio appare in ascolto.

L'ardente "Desiderio di diventare un indiano" si è forse nutrito un tempo di questa grande tristezza. «Oh, essere un indiano, sempre pronto, e sul cavallo in corsa, fendere l'aria, vibrare sempre di nuovo brevemente sul terreno che vibra, finché si lasciano gli speroni, poiché non ci sono speroni, finché si gettano le briglie, poiché non ci sono briglie, e non si vede più che la campagna davanti a sé come una landa pelata, già senza il collo e senza la testa del cavallo». Questo desiderio contiene molte cose. Il suo segreto è rivelato dalla sua attuazione, che esso trova in America. Che il romanzo "America" abbia un carattere particolare, appare già dal nome del protagonista. Mentre nei precedenti romanzi l'autore non si rivolgeva mai a se stesso che col mormorio di un'iniziale, egli vive qui la propria rinascita col suo nome intero e nel nuovo mondo. Egli la vive nel teatro naturale di Oklahoma. «All'angolo di una strada Carlo vide un manifesto con questa scritta: 'Oggi, dalle sei di mattina a mezzanotte, sull'ippodromo di Glayton, viene assunto per sonale per il teatro di Oklahoma! Il grande teatro di Oklahoma vi chiama! Vi chi ama solamente oggi, per una sola volta! Chi perde questa occasione la perde per sempre! Chi pensa al proprio avvenire, è dei nostri! Tutti sono i benvenuti! Chi vuol divenire artista, si presenti! Noi siamo il Teatro che può utilizzare chiunque, ciascuno al suo posto! Diamo senz'altro il benvenuto a chi si decide a seguirci! Ma affrettatevi, per poter essere assunti prima di mezzanotte! A mezzanotte tutto verrà chiuso e non sarà più riaperto! Guai a chi non ci crede! Partite tutti per Clayton!'» Il lettore di questo annuncio è Karl Rossmann², la terza e più felice incarnazione di quel K. che è l'eroe dei romanzi di Kafka. La felicità lo aspetta sul teatro naturale di Oklahoma, che è un vero ippodromo, come l'«infelicità» lo aveva colto un tempo sullo stretto tappeto della sua stanza, dove correva in giro «come in un ippodromo». Da quando Kafka aveva scritto le sue considerazioni «ad uso dei cavalli rizzi», da quando aveva fatto salire il «nuovo avvocato»

lungo le scale del tribunale, «sollevando in alto le cosce», «con passo echeggiante sul marmo», e fatto trottare nella campagna a grandi salti e a braccia intrecciate i suoi "Ragazzi sulla strada maestra", questa figura gli era familiare; e può accadere, infatti, anche a Karl Rossmann, di fare «spesso distrattamente, nel suo stato di sonnolenza, salti troppo alti, con un inutile sperpero di tempo». Perciò non può essere che un ippodromo dove e gli perviene alla meta dei suoi desideri.

Questo ippodromo è anche un teatro, e questo è un enigma. Ma il luogo enigmatico e la figura tutt'altro che enigmatica, anzi chiara e trasparente di Karl Rossmann sono strettamente connessi. Trasparente, puro, addirittura privo di carattere è infatti Karl Rossmann nel senso in cui Franz Rosenzweig, in "Stern der Erlösung", dice che in Cina l'uomo interiore è «addirittura privo di carattere; il concetto del saggio, come è incarnato classicamente... da Confucio, cancella ogni possibile particolarità del carattere; egli è l'uomo veramente privo di carattere, e cioè l'uomo medio... Ciò che distingue l'uomo cinese è qualcosa di affatto diverso dal carattere: una purezza elementare di sentimento». Comunque ciò si debba spiegare teoricamente - forse questa purezza di sentimento è un equilibrio particolarmente raffinato del comportamento mimico - in ogni caso il teatro naturale di Oklahoma rimanda al teatro cinese, che è un teatro mimico. Una delle funzioni più importanti di questo teatro natura le è la risoluzione dell'accadere nel gesto. E si può andare oltre e sostenere che tutta una serie di studi e di storie minori di Kafka entrano in piena luce solo se vengono riferite, per così dire, come documenti al «teatro naturale di Oklahoma». Poiché solo allora si può vedere con certezza che tutta l'opera di Kafka rappresenta un codice di gesti che non hanno già a priori un chiaro significato simbolico per l'autore, ma sono piuttosto interrogati al riguardo in ordinamenti e combinazioni sempre nuove. Il teatro è la sede naturale di questi esperimenti. In un commentario inedito al "Fratricidio", Werner Kraft ha acutamente decifrato lo sviluppo di questa breve storia come un accadimento scenico. «La rappresentazione può cominciare, ed è effettivamente annunciata dal trillo di un campanello. Questo trillo si de termina nel modo più naturale, in quanto Wese lascia la casa in cui si trova il suo ufficio. Ma questo campanello, si dice espressamente, è 'troppo sonoro per il campanello di una porta, si diffonde sulla città, sale verso il cielo'». Come questo trillo, troppo forte per il campanello di una porta, sale fino al cielo, così i gesti dei personaggi di Kafka sono troppo forti per il loro ambiente, e irrompono in n uno spazio più vasto. Col crescere della sua maestria stilistica, egli rinunciò sempre più ad adattare questi gesti a situazioni normali, a spiegarli. «E' una mania curiosa quella sua, - si dice nella "Metamorfosi", - di sedersi sulla scrivania e di

parlare di lassù all'impiegato, che per di più, sordo com'è il principale, deve venirgli fin sotto il naso». Già il "Processo" ha lasciato nettamente indietro questo genere di spiegazioni. K., nel penultimo capitolo, si ferma presso i primi banchi, «ma la distanza sembrò ancora troppo grande al prete, che allungò la sua mano e con l'indice gli additò un punto, proprio sotto il pulpito. K. ubbidì, ma in quel punto era costretto a piegare la testa all'indietro per poter vedere il prete».

Se Max Brod dice: «Invisibile era il mondo dei fatti che contavano per lui», è certo che, per Kafka, più invisibile di tutti era il gesto. Ogni gesto è un evento, si potrebbe quasi dire: un dramma a sé. La scena su cui questo dramma si svolge è il "theatrum mundi", di cui il cielo costituisce lo sfondo. Ma questo cielo è solo uno sfondo: e investigare la sua legge propria sarebbe come voler appendere il fondale dipinto di una scena in cornice in una galleria di quadri. Kafka apre dietro ogni gesto - come il Greco - il cielo; ma come nel Greco - che era il santo patrono degli espressionisti -, l'elemento decisivo, il centro della vicenda, rimane il gesto. Curva dal terrore cammina la gente che ha udito il colpo contro il portone. Così un attore cinese rappresenterebbe il terrore, e nessuno trasalirebbe. In un altro passo K. medesimo si mette a recitare. Quasi senza accorgersene, egli prese «dal tavolo, senza nemmeno guardarlo, un foglio, lo mise sul palmo della mano e alzandosi lo mise sotto gli occhi dei due. Facendo questo non pensava a niente di preciso: ma agiva sotto l'impressione che avrebbe compiuto quello stesso gesto un giorno, se mai avesse finito di stendere il suo grande memoriale che lo avrebbe liberato dall'accusa». Questo gesto unisce la massima enigmaticità alla massima semplicità come un gesto animale. Si possono leggere per un buon tratto le storie animali di Kafka senza avvertire che non si tratta di uomini. Quando s'imbatte nel nome della creatura - la scimmia, il cane o la talpa -, il lettore alza gli occhi spaventato e si accorge di essere già lontanissimo dal continente dell'uomo. Ma Kafka è sempre così: egli toglie al gesto dell'uomo i sostegni tradizionali e ha così in esso un oggetto a riflessioni senza fine.

Ma queste riflessioni non hanno singolarmente mai fine anche quando partono dalle storie simboliche di Kafka. Si pensi alla parabola "Davanti alla legge". Il lettore che la trovava nel "Medico condotto", urtava forse il punto nebuloso nel suo interno. Ma non si sarebbe mai sognato d'intraprendere la serie senza fine di considerazioni che scaturiscono da questa parabola dove Kafka si accinge alla sua spiegazione. Ciò avviene ad opera del prete nel "Processo": e in un punto così saliente che si potrebbe pensare che il romanzo non sia altro che la parabola dispiegata. Ma il verbo «dispiegare» ha un doppio senso. Se il bocciolo si dispiega nel fiore, il bastimento di carta, che si insegna a fare ai bambini, si «dispiega» in un foglio liscio.

E questo secondo tipo di «spiegazione» è propriamente adeguato alla parabola, al piacere del lettore di stenderla, finché il suo significato sia del tutto «piano». Ma le parabole di Kafka si dispiegano nel primo senso, e cioè come il bocciolo diventa fiore. Perciò il loro prodotto è affine alla poesia. Ciò non toglie che i suoi racconti non si risolvano interamente nelle forme della prosa occidentale e che stiano alla dottrina come l'Hagadah all'Halacha. Essi non sono parabole, ma non vogliono neppure essere presi di per se stessi; sono fatti in modo da potersi citare, da potersi narrare a guisa di illustrazione. Ma possediamo forse la dottrina che è accompagnata dalle parabole di Kafka e illustrata nei gesti di K. e nelle movenze dei suoi animali? Essa non c'è, e possiamo dire tutt'al più che questo o quel passo allude ad essa. Kafka avrebbe forse detto: è un relitto che la tramanda, ma noi possiamo anche dire: è una staffetta che la prepara. Si tratta qui, in ogni caso, del problema dell'organizzazione della vita e del lavoro nella comunità umana. Esso ha occupato la mente di Kafka, quanto più gli appariva impenetrabile. Se nel celebre colloquio di Erfurt con Goethe Napoleone ha messo la politica al posto del fato, Kafka - variando questa sentenza - avrebbe potuto definire l'organizzazione come destino. Essa gli si presenta non solo nelle vaste gerarchie di funzionari del "Processo" o del "Castello", ma in forma ancora più tangibile - nelle difficili e imperscrutabili imprese di costruzione di cui ha trattato il venerando modello nella "Costruzione della muraglia cinese".

«La muraglia deve costituire una protezione per secoli; indispensabili premesse al compito erano perciò la costruzione più accurata, l'utilizzazione delle esperienze architettoniche di tutti i tempi e di tutti i popoli, il senso di responsabilità personale dei costruttori. Per i bassi lavori poteva venire impiegata gente ignorante del popolo, uomini, donne, bambini, chiunque veniva a offrirsi attirato dal guadagno; ma per la direzione di ogni gruppo di quattro manovali ci voleva un uomo intelligente, esperto di costruzioni... Noi - parlo qui in nome di molti - abbiamo imparato a conoscere e a ritrovare noi stessi, soltanto nel compitare le disposizioni degli ingegneri supremi, e abbiamo constatato che senza la guida dei capi né la nostra cultura scolastica né il nostro intelletto umano sarebbe bastato per il piccolo ufficio che avevamo nell'immenso complesso». Questa organizzazione somiglia al fato. Metschnikoff, che ne ha tracciato lo schema nel celebre libro "La civiltà e i grandi fiumi storici", si serve di espressioni che potrebbero essere di Kafka. «I canali dello Jangtse-Kiang e le dighe dello Hoang-ho, - egli scrive, - sono con ogni probabilità il risultato del lavoro comune sagacemente organizzato di... parecchie generazioni. La minima disattenzione nello scavare una fossa o nel puntellare una diga, la minima negligenza, l'egoismo di un uomo o di

un gruppo di uomini nel problema della conservazione della comune ricchezza idrica, diventa, in condizioni così speciali, la fonte di disastri e calamità sociali vastissime. Perciò un nutrito fluviale esige con minacce di morte una stretta e costante solidarietà fra masse di popolazione che sono spesso estranee, anzi ostili fra loro; condanna ognuno a lavori la cui utilità collettiva si rivelerà solo col tempo, e il cui piano rimane spesso affatto incomprensibile all'uomo comune».

Kafka voleva annoverarsi fra gli uomini comuni. Il limite della comprensione gli si affacciava ad ogni piè sospinto. Ed egli ama presentarlo anche agli altri. Egli sembra spesso non lontano dal dire, col Grande Inquisitore di Dostoevskij: «Ma se è così, qui c'è un mistero, e non è da noi comprenderlo. E se un mistero c'è, allora anche noi abbiamo il diritto di predicare il mistero e d'insegnare agli uomini che non la libera decisione dei loro cuori è ciò che importa, e non l'amore, ma il mistero, a cui essi hanno l'obbligo di assoggettarsi ciecamente, e addirittura indipendentemente dalla loro coscienza»³. Kafka non è sempre sfuggito alle tentazioni del misticismo. Sul suo incontro con Rudolf Steiner abbiamo una nota di diario, che, almeno nella forma in cui è stata pubblicata, non contiene una precisa presa di posizione da parte di Kafka. Ha egli forse evitato di prenderla? Il suo atteggiamento nei confronti dei propri testi lo fa ritenere tutt'altro che impossibile. Kafka disponeva di una rara facoltà di inventare similitudini. Ciononostante egli non si esaurisce mai in ciò che è suscettibile di spiegazione, ed ha preso anzi tutte le misure possibili contro l'interpretazione dei propri testi. E' con riguardo, cautela e diffidenza che bisogna avventurarsi nel loro interno. Bisogna tener presente il modo di leggere proprio di Kafka, come appare nell'interpretazione di quella parabola. Si può ricordare anche il suo testamento. La disposizione con cui ordinava di distruggere la sua opera postuma non si lascia, a ben vedere, comprendere più facilmente, e va esaminata con la stessa attenzione, delle risposte del guardiano davanti alla legge. Forse Kafka, che ogni giorno della sua vita ha posto di fronte a comportamenti inesplicabili e a dichiarazioni ambigue, ha voluto ripagare, almeno nella morte, i contemporanei della stessa moneta.

Il mondo di Kafka è un teatro universale. Per lui l'uomo è naturalmente in scena. E la prova è che sul teatro naturale di Oklahoma tutti vengono assunti. E' impossibile comprendere secondo quali criteri ha luogo l'assunzione. L'attitudine alla recitazione, a cui si sarebbe indotti a pensare dapprima, non ha apparentemente alcuna importanza. Ma ciò si può esprimere anche in questi termini: che ai candidati non si chiede altro che di recitare se stessi. Che essi possano essere sul serio ciò che dicono di essere, esce dall'ambito delle possibilità. I personaggi con le loro parti cercano un asilo nel teatro

naturale come i sei di Pirandello un autore. Per gli uni come per gli altri questo luogo è l'ultimo rifugio; e ciò non esclude che esso sia la redenzione. La redenzione non è un premio sulla vita, ma l'ultimo rifugio di un uomo a cui, come dice Kafka, «la strada è sbarrata dal suo proprio osso frontale». E la legge di questo teatro è contenuta in una frase riposta della "Relazione accademica": «Li imitavo perché cercavo uno scampo, per nessun'altra ragione». Un presagio di queste cose sembra affiorare in K. prima della fine del suo processo. Egli si volge d'un tratto ai due signori in cilindro che lo vengono a prendere e domanda: «In che teatro recitano? 'Teatro?', chiese uno, rivolgendosi all' altro per chiedere consiglio, cogli angoli della bocca tirati in giù. L'altro rimase lì come un muto che tenta invano di parlare». Essi non rispondono alla domanda, ma tutto lascia pensare che ne rimangono colpiti.

Su un lungo tavolo, coperto da una bianca tovaglia, un banchetto viene offerto a tutti quelli che sono entrati a far parte del teatro naturale. «Tutti erano allegri ed eccitati». Per la festa le comparse rappresentano angeli. Essi stanno sopra alti zoccoli, che, avvolti da panneggi svolazzanti, nascondono una scaletta nel loro interno. I preparativi di una "kermesse" paesana, o magari di una festa infantile, dove il ragazzo azzimato e addobbato della fotografia avrebbe perduto la tristezza del suo sguardo. - Se non avessero ali legate intorno alla vita, quegli angeli potrebbero essere veri. Essi hanno i loro precursori in Kafka. Uno di essi è l'impresario che sale dall'equilibrista colpito dal «primo dolore» nella rete dei bagagli, lo accarezza e preme il suo viso contro il proprio, «sicché le lacrime dell'artista gli inondarono tutto il volto». Un altro, un angelo custode o poliziotto, s'incarica, dopo il «fratricidio», dell'assassino Schmar, che «preme la bocca sulla spalla del poliziotto, che lo conduce via con passo leggero». - Nelle cerimonie paesane di Oklahoma si perde l'ultimo romanzo di Kafka. «In Kafka, - ha detto Soma Morgenstern, - c'è aria di villaggio come in tutti i grandi fondatori di religioni». Dove è lecito ricordare la definizione della pietà religiosa da parte di Lao-tse, tanto più che Kafka ne ha dato la trascrizione più perfetta nel "*Prossimo villaggio*": «I paesi vicini possono trovarsi a portata di sguardo, fino a udire il grido dei galli e dei cani in lontananza. Eppure gli uomini dovrebbero morire vecchissimi senza aver mai viaggiato lontano». Così Lao-tse. Anche Kafka era un autore di parabole, ma non era un fondatore religioso.

Consideriamo il villaggio ai piedi del castello da cui la pretesa chiamata di K. come agrimensore è confermata in modo così inatteso e misterioso. Brod ha detto, nel suo poscritto a questo romanzo, che Kafka avrebbe avuto presente, per questo villaggio ai piedi del castello, una località determinata, Zurau nello Erzgebirge. Ma in esso

possiamo riconoscere anche un altro villaggio: quello di una leggenda talmudica che il rabbino dà in risposta alla domanda perché l'ebreo prepari un banchetto la sera del venerdì. Essa narra di una principessa che languiva in esilio, lontana dalla sua gente, in un villaggio di cui non capiva la lingua. Un giorno essa riceve una lettera dove si dice che il fidanzato non l'ha scordata, si è messo in viaggio ed è in cammino verso di lei. - Il fidanzato, dice il rabbino, è il Messia, la principessa l'anima, e il villaggio in cui è bandita, il corpo. E poiché essa non può dire altrimenti della sua gioia al villaggio che non intende la sua lingua, gli prepara un banchetto. - Con questo villaggio del Talmud siamo al centro del mondo di Kafka. Poiché, come K. nel villaggio ai piedi del castello, così l'uomo odierno vive nel suo corpo; esso gli sfugge, gli è nemico. Può accadere che l'uomo si ridesti un mattino e si trovi trasformato in un insetto. L'estraneità - la sua propria estraneità - si è impadronita di lui. L'aria di questo villaggio spira in Kafka, e perciò egli non è caduto nella tentazione di diventare un profeta religioso. A questo villaggio appartiene anche il porcile da cui escono i cavalli per il medico condotto, la stanzetta afosa dove Kamm siede davanti a un bicchiere di birra con un sigaro in bocca, e il portone battere un colpo contro il quale conduce alla rovina. L'aria di questo villaggio non è pura di tutto l'indivenuto e il decomposto che vi si mescola così viziosamente. Kafka l'ha dovuta respirare per tutta la vita. Non era un indovino né il fondatore di una nuova religione. Come ha potuto resistere in essa?

L'omino gobbo.

Knut Hamsun, come si è venuto a sapere molto tempo fa, ha l'abitudine di mandare ogni tanto i suoi giudizi alla cassetta postale del quotidiano della cittadina presso la quale egli vive. Anni fa ebbe luogo in questa città un processo giurato contro una ragazza che aveva ucciso il figlio appena nato. Essa fu condannata a un a pena detentiva. Poco dopo apparve nel quotidiano locale una presa di posizione di Hamsun. Egli dichiara che volgerà le spalle a una città che ad una madre che uccide il figlio neonato non sa applicare la pena più grave: se non la forca, almeno l'ergastolo a vita. Passarono alcuni anni, ed apparve "Benedizione della terra", e in essa la storia di una ragazza di servizio che commette lo stesso crimine, subisce la stessa pena, e, come il lettore può facilmente riconoscere, non ne ha certo meritata una più grave.

Le riflessioni postume di Kafka contenute nella "Costruzione della muraglia cinese", invitano a ricordare questo episodio. Poiché era

appena uscito questo volume postumo, e subito si affacciò, appoggiandosi alle sue riflessioni, un'interpretazione di Kafka che si compiaceva di utilizzarle, per non tenere affatto conto della sua opera vera e propria. Ci sono due modi di mancare totalmente gli scritti di Kafka. Uno è l'interpretazione naturale, l'altro quella soprannaturale: l'una e l'altra - l'interpretazione psicanalitica come quella teologica - trascurano del pari l'essenziale. La prima è sostenuta da Hellmuth Kaiser; la seconda già da parecchi autori, come H. J. Schoeps, Bernhard Rang, Groethuysen. Fra questi ultimi bi sogna annoverare anche Willy Haas, che pure ha fatto su Kafka - per altri rispetti, su cui torneremo ancora - osservazioni molto interessanti. Ciò non lo ha salva to dall'interpretare l'opera complessiva nel senso di un "cliché" teologico. «Il potere superiore, - egli scrive di Kafka, - il regno della grazia, è stato rappresentato da lui nel suo grande romanzo "Il castello"; il potere inferiore, il regno del giudizio e della dannazione, nell'altrettanto grande romanzo "Il processo". La terra fra l'uno e l'altro, il destino terreno e le sue difficili esigenze, egli cercò di rappresentare, in una severa stilizzazione, nel suo terzo romanzo "America"». Il primo terzo di questa interpretazione si può considerare, a partire da Brod, come patrimonio comune dell'esegesi kafkiana. Così scrive per esempio Bernhard Rang: «Nella misura in cui si può considerare il castello come sede della grazia, tutti questi vani tentativi e sforzi significano appunto - in termini teologici - che la grazia divina non si lascia ottenere e costringere dall'arbitrio e dalla volontà dell'uomo. L'inquietudine e l'impazienza non fanno che impedire e confonde re la sublime quiete del divino». Questa interpretazione è certamente comoda; che si a insostenibile, appare tanto più evidente quanto più oltre si spinge. Più che in ogni altro forse in Willy Haas, quando dichiara: «Kafka viene... da Kierkegaard come da Pascal, e si può anzi considerare come il solo legittimo discendente di Pascal e di Kierkegaard. Tutti e tre hanno il duro, crudele motivo religioso fondamentale: che l'uomo è sempre in torto davanti a Dio. Il mondo superiore di Kafka, il suo cosiddetto "Castello", col suo esercito imperscrutabile, meschino, bizzarro e lascivo di funzionari, il suo cielo misterioso, gioca un gioco terribile con gli uomini...; eppure l'uomo è profondamente in torto anche davanti a questo Dio». Questa teologia ricade molto al di qua della teodicea di Anselmo di Canterbury, in speculazioni barbariche che non si lasciano nemmeno accordare con la lettera del testo kafkiano. «Un funzionario isolato, - si dice proprio nel "Castello", - ha forse il diritto di conceder perdono? Tutt'al più l'autorità riunita potrebbe prendere una decisione, ma probabilmente anch'essa ha il potere di condannare, e non quello di perdonare». Questa strada giunge presto al suo termine. «Tutto ciò, - dice Denis de Rougemont, - non è lo stato

miserando dell'uomo senza Dio, ma lo stato miserando dell'uomo asservito a un Dio che non conosce, perché non conosce il Cristo».

E' più facile trarre conseguenze speculative dalla raccolta postuma delle note kafkiane che penetrare anche uno solo dei motivi che affiorano nelle sue storie e nei suoi romanzi. Ma solo essi possono dare qualche lume sulle forze preistoriche da cui è stata impegnata l'attività di Kafka; e che pure si possono considerare, allo stesso titolo, come potenze storiche dei nostri giorni. Chi dirà sotto qual nome sono apparse a Kafka? Certo è solo che egli non ha saputo raccapezzarvisi; che non le ha conosciute; che ha solo visto apparire, nello specchio che la preistoria gli presentava nella forma della colpa, l'avvenire nella forma del giudizio. Ma come questo giudizio si debba intendere (non è esso l'ultimo, l'universale? non fa del giudice l'accusato? il procedimento stesso non è il castigo?), a tutto questo Kafka non ha dato risposta. Ma si può pensare che si ripromettesse qualcosa da una risposta? O non cercava piuttosto di rimandarla? Nelle storie che abbiamo di lui l'epica riacquista la funzione che aveva nella bocca di Sheherazade: quella di procrastinare gli eventi. La dilazione è, nel "Processo", la speranza dell'accusato - se il procedimento non trapassasse lentamente nel verdetto. Anche il patriarca deve profittare di un rinvio anche se dovesse perdere per ciò il suo posto nella tradizione. «Potrei immaginare un altro Abramo, che - anche se così non arriverebbe a diventare patriarca, anzi nemmeno rigattiere - sia disposto a compiere la richiesta del sacrificio subito, con la prontezza di un cameriere. E che tutta via non esegue il sacrificio, perché non può allontanarsi da casa, perché è indispensabile, perché l'economia domestica ha bisogno di lui, perché c'è sempre ancora qualcosa da disporre, perché la casa non è in ordine, ma senza che la sua casa sia in ordine, senza questo sostegno, egli non può partire; lo riconosce anche la Bibbia, poiché di ce: 'E mise in ordine la sua casa'».

«Pronto come un cameriere», è detto questo Abramo. Qualcosa, per Kafka, si lasciava cogliere solo nel gesto. E questo gesto, che egli non comprendeva, è il punto oscuro e nebuloso delle parabole. Da esso emana l'opera di Kafka. E' noto come egli fosse avaro nel pubblicarla. Il suo testamento ne ordina la distruzione. Questo testamento (che non può essere eluso da nessuno che si occupi di Kafka) dice che essa non accontentava il suo autore; che egli considerava i propri sforzi come mancati; e che si considerava fra coloro che sono destinati a fallire. Fallito è il suo grandioso tentativo di ricondurre la poesia alla dottrina e di ridarle, come parabola, la solidità inappariscnte che sola gli sembrava convenirsi al cospetto della ragione. Nessun altro poeta ha seguito così rigorosamente il comandamento: «Non ti farai immagine alcuna».

«E gli parve che la sua vergogna gli sarebbe sopravvissuta»: con

queste parole si conclude il "Processo". La vergogna, che corrisponde alla sua «elementare purezza di sentimento», è il più forte gesto di Kafka. Ma essa ha un duplice aspetto. La vergogna, che è una reazione intima dell'uomo, è anche una reazione socialmente esigente. Non è solo vergogna di fronte agli altri, ma può essere anche vergogna "per" loro. Così la vergogna di Kafka non è più personale della vita e del pensiero che essa governa e di cui egli ha detto: «Egli non vive della sua vita personale, non pensa del suo personale pensiero. E' come se egli vivesse e pensasse sotto la costrizione di una famiglia... Per questa famiglia sconosciuta... egli non può essere congedato». Ignoriamo come si componga - di animali e di uomini - questa famiglia sconosciuta. Questo solo è chiaro, che è essa a costringere Kafka a spostare - scrivendo - ere cosmiche. Dietro l'ordine di questa famiglia egli rotola il masso dell'accadere storico come Sisifo la sua pietra. Così accade che venga alla luce la sua parte inferiore. La sua vista non è gradevole. Ma Kafka è in grado di sostenerla. «Credere nel progresso non significa credere che un progresso sia già avvenuto. Questa non sarebbe una fede». L'epoca in cui egli vive non significa per lui alcun progresso sugli inizi preistorici. I suoi romanzi si svolgono in un mondo palustre. La creatura appare in lui allo stadio che Bachofen definisce eterico. Che questo stadio sia dimenticato, non significa che esso non affiori nel presente. Anzi, esso è presente proprio in virtù di questa dimenticanza. Un'esperienza che va più a fondo di quella del borghese medio viene a contatto con questo strato. «Ho un'esperienza, - dice uno dei primi schizzi di Kafka, - e non scherzo dicendo che è un mal di mare in terra ferma». Non per nulla la prima «contemplazione» avviene da un'altalena. E Kafka si di lunga senza fine sulla natura incerta, fluttuante delle esperienze. Ognuna cede, ognuna si mescola con l'esperienza opposta. «Era d'estate, - comincia "Il colpo contro il portone", - una giornata afosa. Nel far ritorno a casa con mia sorella passammo davanti al portone di una cascina. Non so se per scherzo o per distrazione ella abbia picchiato un colpo contro il portone, o ne abbia solo fatto il gesto col pugno chiuso, senza picchiare». La semplice possibilità di questa terza ipotesi fa apparire le precedenti, che prima sembravano innocue, in un'altra luce. E ' il pantano di queste esperienze da cui emergono le figure femminili di Kafka. Esse sono creature palustri, come Leni, che stende «il medio e l'anulare della destra, congiunti fra loro da una membrana fin quasi all'ultima falange». «Bei tempi! - così l'ambigua Frida ricorda la sua vita precedente, - tu non mi hai mai chiesto del mio passato». Esso ci riporta nel grembo oscuro dei tempi, dove si compie quel l'accoppiamento «la cui lussuria sfrenata, - per dirla con Bachofen, - è invisibile alle pure potenze della luce celeste, e giustifica l'espressione "luteae voluptates", di cui si serve Arnobio».

Solo di qui si può intendere la tecnica narrativa di Kafka. Se altri personaggi del romanzo devono comunicare qualcosa a K., essi lo fanno - quand'anche si tratti della cosa più grave o più sorprendente - incidentalmente, e come se egli avesse dovuto, in fondo, saperlo da tempo. E' come se non ci fosse in ciò nulla di nuovo, come se il protagonista fosse tacitamente invitato a rammentarsi di qualcosa che ha dimenticato. Willy Haas ha interpretato a ragione in questo senso lo svolgimento del "Processo", dicendo «che l'oggetto del processo, anzi il vero protagonista di questo libro incredibile, è l'oblio... la cui... proprietà fondamentale è di dimenticare se stesso... Esso è diventato qui figura muta - nella persona dell'accusato -, e figura di grandiosa intensità». Che «questo centro misterioso» derivi «dalla religione ebraica», è una tesi che non si può scartare alla leggera. «Qui la memoria come pietà svolge una parte quanto mai misteriosa. Non è... uno, ma... il più profondo attributo di Jehova, quello di ricordare, quello di avere una memoria infallibile 'fino alla terza e alla quarta generazione', anzi fino alla 'centesima'. L'atto... più sacro del...rito è la cancellazione dei peccati dal libro della memoria».

Il dimenticato - e con questa cognizione siamo a una soglia ulteriore dell'opera di Kafka - non è mai puramente individuale. Ogni oggetto particolare di oblio si confonde col dimenticato della preistoria, entra con esso in combinazioni innumerevoli, cangianti, incerte, che dànno origine a sempre nuovi aborti. L'oblio è il recipiente da cui urge alla luce l'inesauribile mondo intermedio delle storie di Kafka. «Qui la pienezza del mondo vale come la sola realtà. Ogni spirito deve essere oggettivo, separato, per avere un posto e diritto di esistere. Lo spirituale, in quanto svolge ancora una funzione, si risolve in spiriti. Gli spiriti diventano individui affatto particolari, ciascuno col suo nome e specialmente connessi al nome di chi li venera... Non ci si perita di riempire con la loro folla un mondo già sovraffollato... Senza scrupoli si moltiplica qui la folla degli spiriti;... sempre nuovi si aggiungono agli antichi, ciascuno col suo nome proprio e distinto dall'altro». Dove non si tratta di Kafka - ma della Cina. Così Franz Rosenzweig descrive, in "Stern der Erlösung", il culto cinese degli antenati. Ma imperscrutabile fino in fondo, come il mondo dei fatti che contavano per lui, è - per Kafka - anche quello dei suoi antenati; e non c'è dubbio che esso, come gli alberi totemici dei primitivi, riconduca, in basso, fino alle bestie. Del resto, non è solo in Kafka che gli animali sono i depositari del dimenticato. Nel profondo racconto di Tieck, "Il biondo Ecberto", il nome dimenticato di un cagnolino - Strohm - è la cifra di una colpa enigmatica. Così si può capire perché Kafka cercasse continuamente di captare da gli animali la presenza del dimenticato. Essi non sono la meta; ma sono indispensabili per arrivarci. Si pensi al «digiunatore», che, «a dirla

schietta, era solo un ostacolo lungo la via che conduceva alle stalle». E non vediamo forse l'animale del la "Tana" o la «talpa gigante» mulinare e lambiccarsi il cervello, così come li vediamo frugare e scavare? Ma, d'altra parte, questo pensiero è a sua volta qualcosa di assai labile e incerto. Oscilla irresoluto da una preoccupazione all'altra, assaggia tutte le angosce e ha la volubilità della disperazione. Così troviamo, in Kafka, anche farfalle; il «cacciatore Gracco», che, colpevole, non vuol riconoscere la propria colpa, «è diventato una farfalla». «Non rida», dice il cacciatore Gracco. - Questo è erto: che fra tutte le creature di Kafka sono soprattutto gli animali a dedicarsi alla riflessione. Ciò che la corruzione è nel diritto, nel loro pensiero è l'angosci a. Essa confonde gli eventi, ed è pur sempre, in essi, la sola fonte di speranza. Ma poiché la cosa più estranea e dimenticata è il corpo - il nostro proprio corpo - s'intende perché Kafka abbia chiamato «la bestia» l'accesso di tosse che erompeva dal suo interno. Era il primo avamposto della grande schiera.

Il più strano bastardo che la preistoria abbia generato in Kafka con la colpa, è Odradek. «Alla prima appare come un rocchetto piatto, a forma di stella, e infatti sembra anche rivestito di filo; si capisce che non potrebbe trattarsi se non di vecchi fili strappati, tutti a nodi e ingarbugliati, d'ogni specie e colore. Ma non è soltanto un rocchetto; dal centro della stella sporge una piccola stanghetta trasversale, e su questa stanghetta ne è incastrata una seconda ad angolo retto. Per mezzo di quest'ultima stanghetta da una parte e di uno dei raggi della stella dall'altra, il tutto può star ritto come su due gambe». Odradek «soggiorna, secondo i casi, in soffitta, per le scale, nei corridoi, nel vestibolo». Egli predilige, cioè, gli stessi luoghi del tribunale, che tien dietro alla colpa. I pavimenti sono il luogo degli effetti smarriti e dimenticati. Forse l'obbligo di presentarsi a giudizio suscita una sensazione simile a quella di aprire un baule chiuso da anni sul pavimento. Rimanderemmo volentieri l'impresa fino alla fine dei giorni, come K. trova che il suo memoriale avrebbe «potuto servire a tener occupato lo spirito divenuto infantile di un vecchio pensionato».

Odradek è la forma che le cose assumono nell'oblio. Esse sono deformate e irriconoscibili. Tale è il «cruccio del padre di famiglia», di cui nessuno sa che cosa sia, tale lo scarafaggio di cui sappiamo fin troppo bene che rappresenta Gregor Samsa, tale il grosso animale, mezzo gattino e mezzo agnello, per cui forse «il coltello del macellaio sarebbe una liberazione». Ma questi personaggi di Kafka si ricollegano, attraverso una lunga serie di figure, al prototipo della deformità, al gobbo. Fra i gesti dei racconti kafkiani nessuno è più frequente di quello dell'uomo che piega profondamente la testa sul petto. E' la stanchezza nei signori del tribunale, il chiasso nei portieri dell'albergo, la bassezza del soffitto nei visitatori della galleria. Ma nella "Colonia

penale" le autorità si servono di un meccanismo antiquato, che incide lettere arabesche sulla schiena dei colpevoli, moltiplica i fori, accumula gli ornamenti, finché la schiena dei colpevoli diventa chiaroveggente, e perviene a decifrare direttamente lo scritto, dalle cui lettere apprenderà il nome della sua colpa sconosciuta. E' quindi la schiena a cui incombe, a cui tocca portare. E così è, in Kafka, da sempre. Come in una vecchia nota di diario: «Per essere il più greve possibile, il che ritengo utile per addormentarmi, avevo incrociato le braccia e messo le mani sulle spalle, sicché giacevo come un soldato carico di tutto punto». Qui la pesantezza coincide tangibilmente con l'oblio (di chi dorme). Nell'"Omino gobbo" la canzone popolare ha simboleggiato la stessa cosa.

Questo ometto è l'inquilino della vita distorta; e svanirà quando verrà il Messia, di cui un gran rabbino ha detto che non intende mutare il mondo con la violenza, ma solo aggiustarlo di pochissimo.

Geh ich in mein Kämmerlein,
Will mein Bettlein machen,
Steht ein bücklicht Männlein da,
Fangt als an zu lachen⁴.

Questo è il riso di Odradek, di cui si dice: «Suona all'incirca come lo scrosciare di foglie cadute».

Wenn ich an mein Bänklein knie,
Will ein bisschen beten,
Steht ein bücklicht Männlein da,
Fangt als an zu reden:
Liebes Kindlein, ach ich bitt,
Bet fürs bücklicht Männlein mit⁵.

Così finisce la canzone popolare. Nella sua profondità Kafka tocca il fondamento che non gli dà né il «sapere mitico presago» né la «teologia esistenziale». E' il fondo del popolo tedesco come del popolo ebraico. Se Kafka non ha pregato - ciò che non sappiamo -, gli era propria, in altissima misura, ciò che Malebranche definisce «la preghiera naturale dell'anima»: l'attenzione. E in essa, come i santi nelle loro preghiere, egli ha compreso ogni creatura.

Sancio Pancia.

Si narra che in un villaggio cassidico, una sera, alla fine del sabato, gli ebrei sedevano in una misera locanda. Erano tutti del posto, tranne uno, che nessuno conosceva, un uomo particolarmente miserabile e stracciato che se ne stava rannicchiato nello sfondo in un angolo buio. La conversazione si era aggirata sui più vari argomenti. D'un tratto

uno pose la questione del desiderio che ognuno avrebbe formulato se avesse potuto soddisfarlo. L'uno voleva del denaro, l'altro un genere, il terzo una nuova tavola da falegname, e così via in circolo. Dopo che tutti ebbero parlato, restava ancora il mendicante nell'angolo buio. Di malavoglia ed esitando rispose agli interroganti: «Vorrei essere un re potente e regnare in un vasto paese, e che mi trovassi a dormire una notte nel mio palazzo e che dal confine irrompesse il nemico e che prima dell'alba i cavalieri fossero arrivati d'avanti al mio castello, e che non ci fosse resistenza, e che io, svegliato dallo spavento, senza neppure il tempo di vestirmi, avessi dovuto prendere la fuga in camicia, e inseguito per monti e per valli, boschi e colline, senza sonno e riposo, fossi giunto qui sano e salvo sulla panca nel vostro angolo. Ecco quello che vorrei». Gli altri si guardarono interdetti. - «E che cosa avresti da questo desiderio?» chiese uno. «Una camicia», fu la risposta.

Questa storia introduce profondamente nell'economia del mondo di Kafka. Non è detto infatti che le deformazioni che il Messia verrà un giorno a correggere siano solo deformazioni del nostro spazio. Sono anche deformazioni del nostro tempo. Kafka lo ha certamente pensato, e in base a questa certezza ha fatto dire a suo nonno: «La vita è straordinariamente corta. Nel mio ricordo essa si restringe a tale brevità, che io per esempio non comprendo come un giovane possa decidersi a cavalcare fino al vicino villaggio senza temere che - a parte qualsiasi disgraziato accidente - lo spazio di una vita comune felicemente scorrente sia infinitamente troppo breve per una simile cavalcata». Un sosia di questo vecchio è il mendicante che nella sua «vita comune felicemente scorrente» non trova nemmeno il tempo per un desiderio, ma nella vita insolita, infelice - nella fuga -, in cui si trasferisce con la sua storia, è esentato da questo desiderio e lo baratta con la realizzazione.

C'è, fra le creature di Kafka, una razza che tiene particolarmente conto della brevità della vita. Essa viene dalla «città nel Sud, di cui si diceva: 'Quella è gente! pensate un po', non dormono!' 'E perché non dormono?' 'Perché non si stancano mai'. 'E perché non si stancano?' 'Perché sono pazzi'. 'Forse che i pazzi non si stancano?' 'E come potrebbero stancarsi i pazzi?'. E' chiaro che i pazzi sono affini agli aiutanti, che non sono mai stanchi. Ma questa gente sale anche più in alto. Si dice a un certo punto, della fisionomia degli aiutanti, che facevano «pensare ad adulti, anzi quasi a studenti». E in effetti gli studenti, che appaiono in Kafka nei punti più impensati, sono i portavoce e i reggenti di questa razza. «'Ma quando dorme?', chiese Carlo guardando meravigliato lo studente. 'Sì, dormire!', disse lo studente, 'dormirò quando avrò finito i miei studi». Bisogna pensare ai bambini, come vanno malvolentieri a letto. Mentre dormono, potrebbe

accadere qualcosa che richiede la loro presenza. «Non dimenticare il meglio», suona un monito che ci è familiare da un' oscura massa di antiche storie, e che non si trova forse in nessuna di fatto. Ma la dimenticanza riguarda sempre il meglio, poiché riguarda la possibilità della redenzione. «Il pensiero di volermi venire in aiuto, - dice ironicamente lo spirito errante senza pace del cacciatore Gracco, - è una malattia da curarsi stando a letto». - Nei loro studi gli studenti vegliano, e forse la massima virtù dello studio è proprio quella di tenerli desti. Il digiunatore digiuna, il guardiano tace, e gli studenti vegliano. In forma così segreta agiscono, in Kafka, le grandi regole dell'ascesi.

La loro corona è lo studio. Kafka lo rievoca devotamente dagli anni sommersi dell'infanzia: «Quasi allo stesso modo - oramai era passato molto tempo - Carlo stava seduto a casa sua, alla tavola dei suoi genitori, e faceva i suoi compiti, mentre suo padre leggeva il giornale e registrava conti o faceva la corrispondenza per una società, e sua madre era occupata ad un lavoro di cucito e ad ogni punto tira va l'ago in alto sopra la stoffa. Per non disturbare suo padre, Carlo teneva sul tavolo solamente il quaderno ed il calamaio, mentre disponeva i libri necessari a destra ed a sinistra, sopra due seggiole. Quanta calma c'era allora! Com'era raro che nella stanza venisse qualche straniero!» Forse questi studi non hanno significato nulla. Ma sono molto vicini a quel nulla che solo rende servibile il qualcosa, e cioè al tao. E' esso che Kafka perseguiva nel suo desiderio «di inchiodare una tavola con mestiere paziente e minuzioso e nello stesso tempo non far nulla, e non già che si possa dire: 'Per lui inchiodare è nulla', ma 'Per lui inchiodare è un vero inchiodare e nello stesso tempo un nulla', per cui anzi l'inchiodare sarebbe diventato ancora più audace, ancora più deciso, ancora più reale, e, se vuoi, ancora più folle». E un atteggiamento così deciso, così fanatico, è quello degli studenti nello studio. Non si potrebbe immaginare atteggiamento più strano. Gli scrivani, gli studenti sono senza fiato. Sono sempre all'inseguimento. «Spesso il funzionario detta a voce così bassa che lo scrivano non può udirlo restando seduto, quindi deve alzarsi per afferrare quel che gli vien dettato, sedersi in fretta e scriverlo, poi balzar di nuovo in piedi, e così via. E' ben strano tutto ciò: anzi quasi incomprensibile». Ma forse si può comprendere meglio se si ripensa agli attori del teatro naturale. Tutti gli attori devono rispondere all'istante alla loro chiamata. E anche per altri versi somigliano a questi esseri assidui. Per loro in effetti «l'inchiodare è un vero inchiodare e nello stesso tempo un nulla»: quando, cioè, rientra nella loro parte. Essi studiano questa parte; e sarebbe un cattivo attore chi dimenticasse una parola o un solo gesto di essa. Ma per i membri della compagnia di Oklahoma questa parte è la loro vita precedente. Di qui la «natura» di questo

teatro naturale. I suoi attori sono redenti. Ma non lo è ancora lo studente, che Carlo osserva la notte in silenzio sul balcone, mentre «leggeva il libro, girava le pagine, ogni tanto cercava qualche cosa in un altro volume che afferrava ogni volta con un gesto rapidissimo, e spesso prendeva appunti in un quaderno avvicinandovi il viso in un modo bizzarro».

In questa rappresentazione viva del gesto Kafka è inesauribile. Ma ciò non accade mai senza meraviglia. Si è paragonato a ragione K. al soldato Schweyk; l'uno si mera viglia di tutto, l'altro di nulla. Nell'epoca della massima estraniamento degli uomini fra loro, dei rapporti infinitamente mediati che sono ormai i loro soli, - sono stati inventati il film e il grammofono. Nel film l'uomo non riconosce la propria andatura, nel grammofono non riconosce la propria voce. Ciò è confermato da esperimenti. La situazione del soggetto di questi esperimenti è quella di Kafka.

E' questa situazione che lo rimanda allo studio. Può darsi che egli vi ritrovi frammenti della propria esistenza, che sono ancora compresi nella sua parte. Che egli ritorni a ricevere il gesto perduto come Peter Schiemihl la sua ombra venduta. Che egli arrivi a comprendersi - ma con che enorme sforzo! Poiché è una tempesta che spira dall'oblio. E lo studio è una cavalcata che muove contro di essa. Così il mendicante cavalca sul banco della stufa verso il suo passato, per impossessarsi di se stesso nella forma del re fuggitivo. Alla vita che è troppo breve per una cavalcata corrisponde questa cavalcata, che è abbastanza lunga per una vita: «à finché si lasciano gli speroni, poiché non ci sono speroni, finché si gettano le briglie, poiché non ci sono briglie, e non si vede più che la campagna davanti a sé come una landa pelata, già senza il collo e senza la testa del cavallo». Così si realizza la fantasia del cavaliere beato, che si lancia impetuosamente verso il passato in un viaggio allegro e vuoto, e non è più un carico per il suo corsiero. Ma infelice il cavaliere che è legato alla sua rozza, poiché si è proposto un fine futuro - e sia pure il più prossimo e immediato: la bottega del carbone. Infelice anche il suo animale, infelici entrambi: il secchio e il cavaliere. «Come cavaliere del secchio, la mano sul manico - la più semplice delle imbrigliature - scendo faticosamente le scale; ma fuori il mio secchio si leva su, stupendo, stupendo! I cammelli accovacciati al suolo, scuotendosi sotto il bastone del cammelliere, non si alzano con maggior maestà». Non vi è regione più sconsolata di quella «delle Montagne Gelate», dove il cavali e del secchio si perde «per non tornare mai più». Dalle «infime regioni della morte» soffia il vento che lo favorisce: lo stesso che spira così spesso in Kafka dalla preistoria del mondo e da cui è spinta anche la barca del cacciatore Gracco. «Dappertutto, - dice Plutarco, - nei misteri e nei sacrifici, fra i Greci come presso i barbari, s'insegna che devono esistere due esseri

principali e due forze particolari opposte, di cui l'una spinge diritto davanti a sé, mentre l'altra devia e risospinge indietro». Ripiegamento è la direzione dello studio, che trasforma la vita in scrittura. Il suo maestro è Bucefalo, «il nuovo avvocato», che, senza il grande Alessandro - e cioè libero dal conquistatore lanciato in avanti -, prende la via del ritorno. «Libero, i fianchi non più costretti dai lombi del cavaliere, presso la lampada quieta, lontano dai clamori delle battaglie alessandrine, egli legge e volta le pagine dei nostri vecchi libri». - Questa storia è stata fatta oggetto d'interpretazione, qualche tempo fa, da Werner Kraft. Dopo avere analizzato accuratamente ogni particolare del testo, l'interprete osserva: «Non esiste, in tutta la letteratura, una critica più potente e più radicale del mito in tutta la sua portata». La parola «giustizia» - pensa l'interprete - non è adoperata da Kafka; eppure è la giustizia da cui avviene qui la critica del mito. - Ma una volta arrivati qui, corriamo il rischio di fraintendere Kafka fermandoci a questo punto. E' veramente il "diritto" che può essere mobilitato, in nome della giustizia, contro il mito? No: come giurista Bucefalo rimane fedele alle sue origini. Sembra però - e in ciò potrebbe consistere, nel senso di Kafka, la «novità» per lui e per l'avvocatura - che egli non eserciti la professione. Il diritto che non è più esercitato ed è solo studiato, è la porta della giustizia.

La porta della giustizia è lo studio. E tuttavia Kafka non osa associare a questo studio le promesse che la tradizione ricollegava a quello della Thorà. I suoi aiutanti sono sagrestani rimasti senza parrocchia, i suoi studenti, scolari senza scrittura. Ora più nulla li trattiene nel loro viaggio «allegro e vuoto». Ma Kafka ha trovato la legge del proprio: almeno una volta che gli riuscì di adeguare il suo ritmo affannoso a una cadenza epica, come l'ha cercata per tutta la vita. Egli ha affidato questa legge a uno schizzo che è riuscito il di lui più perfetto non solo per il suo carattere d'interpretazione.

«Sancio Pancia, che del resto non se n'è mai vantato, nel corso degli anni, mettendo accanto al suo demone - cui diede in seguito il nome di Don Chisciotte - nelle ore serali e notturne una quantità di storie di cavalleria e di brigantaggio, riuscì a stornarlo talmente da sé che questi si diede a compiere sfrenatamente le azioni più folli, le quali però, in mancanza di un oggetto predestinato che avrebbe dovuto essere appunto Sancio Pancia, non facevano del male a nessuno. Sancio Pancia, uomo libero, seguiva imperturbabile Don Chisciotte nelle sue scorribande, forse per un certo senso di responsabilità, e ne trasse un grande ed utile svago fino alla fine dei suoi giorni».

Pazzo posato e aiutante inaiutato, Sancio Pancia ha mandato avanti il suo cavaliere. Bucefalo è sopravvissuto al suo. Uomo o cavallo, non è più così importante, purché il peso sia stato tolto di

dosso.

Apocalissi profana: figure della verità in Walter Benjamin

di Fabrizio Desideri

Tutto è pensato. [...] Pernottare in un pensiero. Se ho passato la notte al suo interno, so qualcosa di esso che nemmeno il suo autore presagiva.

[W.B., appunto manoscritto in un quaderno del 1928-29;
da *Ombre corte*]

Trent'anni dopo.

Dalla prima pubblicazione di questa antologia benjaminiana sono trascorsi più di trent'anni. Quando apparve nei «Saggi Einaudi» lo stato della ricerca sull'autore era meno che embrionale. Il nome di Walter Benjamin era pressoché sconosciuto: non solo in Italia, ma nella stessa Germania. Le opere qui antologizzate erano tratte dai due volumi delle *Schriften* pubblicate nel 1955 da Suhrkamp su insistenza di Theodor Adorno, amico ed erede di Benjamin. Perché presso la casa editrice di Francoforte iniziasse l'edizione critica integrale dell'intero corpus benjaminiano a cura dello stesso Adorno e dell'altro amico di Benjamin, il grande studioso della Kabbalah Gerschom Scholem (cui si affiancarono i due allievi di Adorno: Rolf Tiedemann ed Hermann Schweppenhäuser), si doveva aspettare il 1972. L'edizione delle *Gesammelte Schriften* si è conclusa nel 1989 con i due tomi del volume VII. Nel frattempo la stessa Einaudi - dopo la pubblicazione di testi importanti come *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, *L'origine del dramma barocco tedesco*, *Infanzia berlinese*, di altre selezioni antologiche, nonché di una scelta di *Lettere* e del carteggio integrale tra Benjamin e Scholem -aveva cominciato su iniziativa di Giorgio Agamben una propria edizione delle Opere di Walter Benjamin fondata, ovviamente, sul testo delle *Gesammelte Schriften*, ma ordinata in modo rigorosamente cronologico e non più in base al criterio sistematico seguito dai curatori tedeschi. Viene quasi naturale pensare che, almeno in questo caso, un'impresa del genere - unica nel panorama internazionale delle traduzioni benjaminiane - non avrebbe visto la luce se l'opera di Benjamin non avesse già conosciuto in Italia una fortuna eccezionale. Interrogarsi su questa fortuna e trarne qualche bilancio critico non è qui il caso¹. Certo è che molto essa deve a questa prima, coraggiosa e felice antologia curata da Renato Solmi. In essa si presentavano e si presentano al lettore, insieme ai saggi critici più geniali e giustamente famosi dell'autore (e cioè quelli su Baudelaire, su Kafka, su Leskov) e a uno scorcio di frammenti dell'opera sui *Passages parigini*² (incluso l'*Exposé* che ne disegna il progetto), alcuni tra i suoi scritti filosofici più significativi: dai primi saggi "teologici" sul linguaggio a quell'*opus ultimum* (vero e proprio testamento filosofico) che sono le *Tesi sul concetto di storia*. Un discorso a

parte, poi, andrebbe fatto per il grande saggio sulle Affinità elettive di Goethe. In questo lavoro del Benjamin trentaduenne, destinato a "fare epoca" nell'animo di Hugo von Hofmannstahl, si può capire nella maniera più perspicua come l'esercizio critico - il cosiddetto saggismo benjaminiano - coincida con quello filosofico. E commentando l'opera goethiana che Benjamin delinea la sua idea del rapporto tra critica e verità e quindi quella dell'unità tra critica e filosofia. Da questa unità³ si dovrà dunque partire per un tentativo di abbozzo del profilo filosofico del nostro autore.

Filosofia e critica.

Nessuno più di Walter Benjamin, tra i filosofi europei del Novecento, ha messo alla prova l'assioma novalisiano secondo cui ogni filosofia è una critica. Per questo assioma l'intera storia della filosofia si risolve in «una storia dei tentativi filosofici»⁴. Nessuna autonomia al discorso filosofico sembra concessa a questo suo intimo carattere "tentativo", nessuna possibilità di contare su risultati precedenti. Le reti delle ipotesi vanno gettate sempre di nuovo. Il pensiero deve riflettersi interamente nel problema o nell'oggetto in cui "sprofonda". Di qui il suo carattere immanentemente critico: quello di un sapere alla seconda potenza che nasce dall'esercizio della riflessione. Quel territorio senza una propria legislazione che Kant aveva considerato al confine tra due differenti domini: quello costituito dal concetto di natura e quello costituito dal concetto di libertà; quel territorio, cioè, in cui si apriva il problema aspro del giudizio estetico e più in generale di quel tipo di giudizi dove decisiva si mostrava l'invenzione stessa della regola secondo cui giudicare (i cosiddetti giudizi riflettenti), Novalis lo estende a tutto l'insieme delle scienze. Filosofia come critica e progetto di un'enciclopedia costituiranno così il senso dell'impresa filosofica novalisiana. Benjamin - che proprio al concetto protoromantico di critica estetica dedicherà la sua tesi di laurea - non farà altro che approfondire questo assunto. E lo farà criticando la rigidità del concetto kantiano di esperienza, il suo ancoraggio alla terra ferma del sapere fisicomatematico, reclamando per la "filosofia avvenire" una radicale revisione della correlazione kantiana tra conoscere ed esperire; una revisione che purificasse quest'ultima da un ultimo residuo mitologico, quello costituito da una fissazione epistemologica dei confini dell'esperire. La filosofia

avrebbe potuto, così, assumere pienamente quei caratteri proteici che Novalis stesso associava alla propria identificazione tra filosofia e critica. Proteo è - secondo le parole di Ovidio - il dio marino che ha lo ius (la facoltà, il potere) di tramire «in plures [...] figuras»⁵. Come Proteo la filosofia sarà allora qualcosa di infissabile, non avrà un territorio in cui dimorare e legiferare, ma solo un elemento, quello equoreo e una virtù, la fluidità. Quello di Benjamin è appunto un pensiero estremamente e dinamicamente fluido, si lascia assorbire dalle cose fino a potersi, poi, spremere da esse come ne fosse l'essenza. Il processo critico del conoscere si deve intendere, perciò, come un procedimento chimico. Come Benjamin dirà in una lettera giovanile: «la vera critica non procede contro il suo oggetto: è come una sostanza chimica che ne attacca un'altra solo nel senso che dissolvendola scopre la sua natura più interna, non la distrugge»⁶. Ma dire "oggetto", a questo proposito, è già dire troppo. Nella sua natura cautamente "dissolvente", la filosofia come critica cancella ogni stacco metafisico. Nella fluidità del processo si liquida la stessa autonomia della soggettività. E' - come vedremo - il modo benjaminiano di riprendere il programma husserliano di un ritorno alle cose stesse, ossia cancellando la categoria-cardine di questo stesso programma: quella d'intenzionalità. Ovvio che in questa cancellazione muti il senso stesso della "cosa". Non più la cosa come contenuto interno alla coscienza: correlato oggettivo di un atto intenzionale che si mostra solo ad una interrogazione-esplorazione fenomenologica, dove il soggetto abbia messo tra parentesi ogni altro dato e con ciò perfino la stessa idea di una datità (non certo, però, quella di soggettività); bensì la cosa nella sua radicale eternità: ciò cui la coscienza con i suoi atti non può che riferirsi; la cosa che semplicemente esiste nella sua "creaturalità" e solo per questo è degna d'essere interrogata, solo per questo esige che il pensiero vi soggiorni con stupefatto abbandono. Soltanto in questo soggiorno, in questo prender dimora che è anche un esodo intermittente dal guscio dell'Io, il pensiero può restituire la verità delle cose, donare ad esse la capacità di riguardarci. La verità, così, si può intendere come quel riguardo per e dalle cose che sta nel trapassare del pensiero in esse: nell'assumerne la figura. Insieme al senso delle cose stesse muta così in Benjamin anche il senso stesso della verità, diviene qualcosa di figurale: una concrezione immaginale che si forma solo nella relazione tra la cosa stessa ed il pensiero che vi abita. E con ciò la verità rivela un carattere transitivo, mostra quello che Benjamin stesso chiamerà il suo indice intimamente temporale. In virtù di tale indice, la verità della cosa è quella sua qualità che

fugge se il pensiero non l'afferra. Non è, si potrebbe dire, se non in questa sua essenziale fuggevolezza. La verità stessa, nel suo intimo, è un passaggio. Il suo stare è una stasi solo in apparenza. In realtà è un inquieto campo di tensioni che esige la tempestività della considerazione. Il carattere transitivo della verità sta in uno con quello del pensare stesso. Un pronto disporsi del pensiero ad ascoltarne il ritmo, a percepire gli echi che come onde si riverberano dalle cose. Il senso del conoscere pare così, per Benjamin, assumere piuttosto una dimensione acustica che quella tradizionale della visione⁷.

Lo spazio del pensiero, in questa sua continua transitività, non potrà dunque essere più uno spazio già tracciato né dal lato del soggetto (nel senso di dover indagare forme a priori o specifici territori metodologici) né da quello dell'oggetto (nel senso di essere teoria di intemporal essenze). Come è più volte stato notato⁸ distinzioni gnoseologiche come quelle di soggetto ed oggetto (e con esse molte altre categorie tradizionali del lessico filosofico) nell'opera di Benjamin perdono il loro peso. E proprio questa preoccupazione - ossia quella di abbandonare il residuo metafisico della distinzione tra soggetto ed oggetto - costituisce la nota dominante del saggio sul Programma della filosofia futura. Con le parole di Benjamin: «la gnoseologia futura ha il compito di trovare, per la conoscenza, la sfera della neutralità totale rispetto ai concetti "oggetto" e "soggetto"; in altri termini, di determinare la sfera autentica e autonoma della conoscenza, in cui questo concetto non indica più affatto la relazione fra due entità metafisiche»⁹.

La priori del nome.

La sfera "neutra" rispetto all'«oggetto» e al «soggetto» è quella del linguaggio. Il continuum dell'esperienza ha il suo correlato espressivo nella sfera della lingua. E solo nel medium del linguaggio si stringe il nodo filosofico del rapporto tra critica ed esperienza. Dal lato del pensiero, l'esperienza della cosa sarà esperienza di quanto in essa vi è di comunicabile: sarà esperienza della cosa nel linguaggio. Se la tesi di laurea sul concetto romantico di critica - incentrata sull'idea di una riflessività interna alle opere d'arte che rende la critica un "compimento" delle opere stesse - costituisce l'inizio essoterico del percorso filosofico benjaminiano, mettendo in chiaro il senso di un ritorno a Kant in evidente polemica con l'impostazione del neokantismo, il saggio

su La lingua in generale e la lingua degli uomini (mai pubblicato in vita) ne costituisce l'inizio esoterico, quello dove l'ebraismo fa una prepotente irruzione nel modo stesso di concepire la filosofia. Ma qui i termini di "essoterico" e di "esoterico" hanno un senso puramente indicativo -se non altro per il motivo che questi due concetti sono destinati a ribaltarsi continuamente l'uno nell'altro. Proprio quando lo stile di Benjamin pare farsi esoterico, emerge piuttosto il suo nucleo cristallino, come si può constatare riguardo a quell'idea di lingua che, a partire da questo saggio, diverrà decisiva per tutta la sua opera. E' nello sviluppo di questa idea che l'unità tra filosofia e critica trova il suo presupposto dottrinale.

Il termine arcaico di dottrina (Lehre) è quello prediletto da Benjamin. Raramente, e mai con la stessa enfasi, troveremo, anche nella fase più tarda, il termine più moderno di "teoria". Ciò ha un motivo del tutto interno alla stessa riflessione sul linguaggio e all'idea di tradizione che ne deriva. Come il linguaggio può essere solo appreso (nessuno impara a parlare senza ascoltare altri che parlano), così il contenuto di una dottrina. Ma proprio ciò che viene appreso può essere trasmesso. Così è per la dottrina: nella sua versione più radicale essa indica che il suo contenuto è l'aspetto trasmissibile della verità. Scrive Benjamin in una lettera a Scholem del 1917:

«Sono convinto di questo: la tradizione è l'elemento in cui il discente si trasforma continuamente nel docente [...] Chi non ha imparato non può educare, poiché non vede in quale punto è solo, e dunque comprende a sua maniera la tradizione e insegnando la rende comunicabile. Il sapere diventa tramandabile solo in colui che lo ha concepito come tramandato - e che diventa libero in una maniera incredibile. A questo proposito penso all'origine metafisica della barzelletta del Talmud. La dottrina è un mare ondosso, ma per l'onda (se la prendiamo come immagine dell'uomo) tutto sta nell'abbandonarsi al suo movimento, così da salire e rovesciarsi spumeggiando»¹⁰.

"Salire e rovesciarsi spumeggiando" come un'onda - in questa metafora sta il rapporto stesso che il pensiero di Benjamin intesse con l'idea di verità come presupposto dottrinale della critica. Questo presupposto coincide - come vedremo - con lo stesso linguaggio e più precisamente con la pura datità dei nomi. E questo il punto di massima prossimità tra la ricerca filosofica di Benjamin e quelle dell'amico Scholem¹¹ sul significato della Kabbalah. «Nell'ebraismo - osserva Scholem - la tradizione costituisce il momento riflessivo che s'incunea tra l'assoluto della parola divina, la rivelazione, e colui che la riceve. Come tale, essa

interroga radicalmente la possibilità di un rapporto immediato col divino; quella possibilità che viene appunto afferrata nella rivelazione»¹². Rispetto a questa domanda la risposta dell'ebraismo rabbinico differisce sensibilmente da quella presente negli scritti dei cabbalisti. Se nel primo caso la rivelazione - la parola divina - si fa Scrittura e questa diviene il presupposto positivo della tradizione stessa conducendo così alla codificazione talmudica, nel caso dei cabbalisti la Torah orale è relativamente preminente rispetto alla Torah scritta. Mentre quest'ultima rappresenta una mediazione rispetto alla prima, una «fissazione» del suo carattere «infinitamente mosso, in continuo progresso e sviluppo»¹³, la tradizione orale ha la virtù di trasformarsi con il trascorrere del tempo, arricchendosi di significati, di nuove «sfaccettature di senso». In questa concezione, che pone l'accento sulla creatività della trasmissione «come un processo che suscita la produttività nell'atto stesso della recezione»¹⁴, la rivelazione viene quasi a coincidere con l'idea di tradizione e con la capacità di investigarla. La verità - come il (e come) Nome stesso di Dio - diviene «l'interpretabile per eccellenza» solo in quanto quest'ultimo «di per sé non ha significato»¹⁵.

Tutto il saggio sulla lingua è permeato di questi temi di derivazione cabbalista appresi dalle ricerche che il giovane Scholem stava conducendo dopo aver abbandonato gli studi di logica e matematica. Al punto che Scholem considerò seriamente la prospettiva di tradurre in ebraico il lavoro benjaminiano perché l'amico potesse ascoltare nella «lingua originale» il suono prodotto dalle sue parole. Ma a questa derivazione non ci si può fermare. Il saggio teologico sul linguaggio del giovane Benjamin va inteso philosophice. Solo così si può intendere il senso di una precoce "svolta linguistica" in filosofia che trova il suo correlato solo nel quasi contemporaneo *Tractatus* di Wittgenstein. La tesi da cui muove Benjamin consiste nel ritenere la lingua il lato volto alla comunicazione di tutte le cose. Nella lingua si comunica lo spirito della cosa: la sua essenza linguistica. La comunicazione è qui «immediata»: «ciò che in un essere spirituale è comunicabile è ciò in cui esso si comunica; vale a dire: ogni lingua comunica se stessa». Ciò significa che l'essenza di ogni cosa è puramente relazione (comunicabilità). Non c'è uno "spirito" delle cose che non possa esprimersi linguisticamente, che non conosca immediatamente il medium del linguaggio: «quanto più profondo, cioè quanto più esistente e reale lo spirito, e tanto più esprimibile ed espresso». Il linguaggio è, paradossalmente, un medium immediato. Il paradosso si scioglie intendendo come la

verità delle cose si risolve nel loro essere-in-relazione: pura "medialità".

La speculazione di Benjamin, a ben vedere, mostra qui profonde assonanze tanto con le analisi cassireriane intorno alla trasformazione del concetto di sostanza in quello di funzione, quanto con quelle di Georg Simmel sull'essenza dinamicamente relazionale del denaro in quanto simbolo produttivo dello stesso processo di funzionalizzazione universale¹⁶. Con una differenza: la relazionalità linguistica di ogni essere è considerata da Benjamin come il vero e proprio a priori. La relazione si sposta nell'in sé della cosa. Solo così Benjamin può abbattere i confini soggettivi della struttura categoriale dell'a priori kantiano, può renderli dinamicamente fluidi: identificando l'a priori con il presupposto linguistico dell'esperienza. Nel lato rivolto alla comunicabilità di ogni cosa, nella sua linguistica relazionalità consiste la sua *enérghēia*: il suo intessersi attivo con ogni altra, il suo parteciparsi. Qui Benjamin legge Kant attraverso Wilhelm von Humboldt, dilatando la tesi di quest'ultimo nella prospettiva dei primi romantici. Non solo ogni lingua può essere intesa come caratterizzata da una vita autonoma, da una immanente energia, ma anche la stessa *enérghēia* di tutte le cose può essere intesa linguisticamente. Nella lingua come *enérghēia* comunicativa consiste la «comunità materiale delle cose»: il motivo trascendentale del loro essere affini. In questa *affinitas* si conosce il comune confinare di ogni lingua - di ogni cosa-nell'linguaggio - con l'inespresso e l'inesprimibile. E il punto in cui la stessa filosofia del linguaggio confina per Benjamin con quella della religione: l'idea della tradizione con quella di rivelazione. Ma il senso più profondo di quest'ultima sta - come si è accennato - nel non avere senso alcuno: nell'essere puro verbo, condizione negativa della universale comunicabilità. L'inesprimibile è l'in sé della relazione linguistica: l'in sé dell'a priori, in una misura che mostra una profonda consonanza con il motivo kantiano del silenzio della ragione, del suo abisso¹⁷.

Il tema della lingua come simbolo dell'inespresso diviene perfettamente visibile solo nell'analisi che Benjamin fa del linguaggio umano. Qui la lingua non è più muta come quella in cui si esprime la «comunità materiale» di tutte le cose. La lingua umana si caratterizza nella rivelatività del verbo, è una lingua sonora: nomina le cose. Solo nella lingua dominante degli uomini l'idea della comunità materiale, l'idea dell'*affinitas* di tutte le cose trova una voce. Nel nome è l'essenza; ovvero nel nome il carattere di immediata medialità della lingua si mostra puramente. E "puramente" significa nel suo limitare

trascendentale con l'inesprimibile: «il nome è ciò attraverso cui non si comunica più nulla e in cui la lingua stessa e assolutamente si comunica ». Solo nel nome il processo comunicativo della lingua - il suo carattere mediale - trova un punto d'arresto. Precipita nell'immediatezza: l'immediatezza "simbolica" di ciò che non si può rappresentare discorsivamente, ma solo "chiamare". Nel carattere vocativo del nome - e in misura eminente nel nome proprio - non s'intende comunicare altro che la cosa: la sua seità. Proferendo un nome si esprime, perciò, il limite del linguaggio: la realtà di ciò cui il nome si riferisce. Ma dire che il nome raggiunge l'in sé di questa res, sarebbe dire troppo. Significherebbe ignorare che quanto il nome esprime è solo la verità della cosa nel linguaggio: la sua idea "linguistica". L'inesprimibile, in questa verità, può essere solo mostrato. Mostrato in un far segno che rimanda all'unità necessaria tra l'idea e l'esperienza della cosa.

Secondo quanto chiarirà Benjamin nell'Introduzione criticognoseologica al *Trauerspielbuch*, le idee non si danno che linguisticamente e, "in maniera intensiva", solo nella pura simbolicità dei nomi. Lo sviluppo del pensiero benjaminiano, a questo proposito, sembrerebbe molto vicino al carattere necessario dell'a posteriori linguistico sostenuto da Kripke in Nome e necessità. Se non per il fatto che, in Benjamin, questa necessità della posteriori viene a coincidere con la stessa necessità ideale, in una sorta di nominalismo radicale dove l'istanza trascendentale di Kant e l'idealismo platonico vengono a stringere un paradossale nodo. In questo nodo la contingenza dell'empirico e la necessità ideale dell'a priori coincidono nella datità del nome. Il vero a priori della filosofia benjaminiana si configura così, in generale, come quello linguistico e, più in particolare, nella necessità del nome¹⁸. Interrogare questa "necessità" - ossia interrogare la potenza simbolico- denominativa del linguaggio - diviene il compito della filosofia come critica.

Lo spazio tensionale della traduzione.

La filosofia benjaminiana, dunque, è essenzialmente una critica, in quanto il suo a priori - il linguaggio - è caratterizzato da radicale positività. «Il linguaggio riposa soltanto nel positivo, sta interamente nella cosa che tende alla più intima unità con la vita»¹⁹ e per questo la critica si mostra del tutto interna ad esso,

lo riflette trasformandolo. Critica è crisi «nel cuore del linguaggio». Come tale essa non rappresenta solo un compimento delle opere in cui il linguaggio s'incarna, ma tende ad un compimento della stessa idea di lingua. E il tema che si precisa nel saggio su Il compito del traduttore. Alla comunità materiale delle cose, alla loro naturale affinità corrisponde la pluralità delle lingue che le nominano. Il critico-traduttore ha perciò di fronte questo problema: dalla molteplicità storica delle lingue risalire alla loro unità metastorica. Si tratta, in altri termini, di pensare l'unità tra «l'identità dell'inteso» e la differenza radicale dei modi d'intendere. Quando si dice "Brot", "pain" e "pane", come osservava Humboldt, «non si dice assolutamente la stessa cosa». Le parole qui significano diversamente. Ogni nome suppone un diverso sistema della lingua: una sua autonoma vitalità. Anche il caso più semplice di traduzione interlinguistica si scontra con una radicale differenza: con l'irriducibilità di un sistema all'altro. L'unità tra le lingue non si può individuare nel contenuto logico-semantico delle parole, appunto perché questo "contenuto" (il significato) sta interamente nel suo uso: nell'impegno stesso della parola. Perché sia possibile la traduzione, si deve far risuonare nel tradurre la stessa differenza tra le lingue, intenderla senza volerla ridurre-annettere ad una di esse. Solo in questa differenza perfettamente intesa può mostrarsi una traccia dell'affinità di tutte le lingue. Perché, certo, quest'affinità non può consistere nella mutezza della comunità materiale tra le cose, appunto in quanto tale comunità precede il loro esser nominate ed è presente nella pluralità delle lingue solo in modo simbolicamente negativo. In altri termini: l'identità dell'inteso non può coincidere con l'unità di un riferimento oggettuale-empirico esterno al linguaggio. Né, d'altra parte, si può intendere l'unità tra le lingue come conciliazione delle loro differenze in una sintesi superiore: quella di un qualche esperanto o di un linguaggio formalizzato e dunque sottratto alla plurivocità propria di ogni lingua storica. La traccia di un'affinità tra tutte le lingue che il traduttore è "chiamato" a mostrare nel suo lavoro è una traccia messianica: traccia del loro con-finire escatologico. La vera affinità tra le lingue - al di là di possibili parentele storiche - è una affinità metastorica, quella della «pura lingua»: la lingua della verità come l'inteso che nessuna lingua storica attinge, ma può solo mostrare, simbolicamente, come l'inesprimibile del linguaggio.

«In questa pura lingua, che più nulla intende e più nulla esprime, ma come parola priva di espressione e creativa è l'inteso in tutte le lingue, ogni comunicazione, ogni significato e ogni intenzione pervengono ad una sfera in cui sono destinati ad

estinguersi». L'inteso in tutte le lingue si chiarisce, così, come il carattere aintenzionale della verità: la sua «incomunicabile» gratuità. Non oggetto dell'intenzionalità della coscienza, ma dato (e dunque: dono) di cui la necessità del nome è solo simbolo. Nella pura lingua la vocalità delle lingue storiche e il differente consonare che le costituisce si estinguono. «Se mai c'è una lingua della verità» -osserva Benjamin - questa è quella in cui «gli ultimi misteri attorno a cui ogni pensiero si dà pena, sono custoditi senza tensione e addirittura tacitamente». Tacitamente: nel silenzio. Al mutismo arcaico del linguaggio della natura: della comunità materiale di tutte le cose corrisponde il silenzio escatologico della pura lingua.

Quel silenzio che vive come intervallo, come pausa tra l'inteso e i differenti modi di intendere. In quest'intervallo, in questa notte del senso - «a tutti comune» eppure «impenetrabile» per usare le parole dell' Antigone sofoclea tradotta da Hölderlin - il traduttore deve seppur provvisoriamente abitare. Compito del traduttore è quello di liberare la lingua dal «senso greve ed estraneo» ed ascoltarne il ritmo peculiare finché risuoni nella lingua in cui traduce. Perché, appunto, vera traduzione - e non semplice annessione di una lingua nell'altra - si ha quando nella propria risuona quella dell'originale e attraverso di essa la verità dell'inteso. Quella verità che la lingua può solo custodire-mostrare e mai produrre.

Intendere, nel tradurre, l'affinità metastorica dei linguaggi conduce a pensarne la storica contingenza. Nella sua storicità ogni lingua sta in tensione con il problema del suo contenuto di verità. A questa tensione non può essere indifferente la stessa idea di tradizione. Ripensare la tradizione è anche un problema di traduzione tra linguaggi. La vera fedeltà al tradito - il suo vivo accoglimento - si traduce nel compito di affrontarne da capo le idee e, quindi, di reinterrogare il modo in cui rappresenta la verità. La crisi, dal "cuore del linguaggio" si riflette in quello della tradizione stessa e del suo rapporto con la verità²⁰. Come si rapporta la "intatta" nobiltà simbolica dei nomi alla storia delle loro trasformazioni, alla vicenda del loro differente significare: questo diverrà il problema di Benjamin a partire dal libro sul Trauerspiel. Le idee stesse date nei nomi - presupposto di ogni filosofia -dovranno essere pensate attraverso lo schema del tempo. Solo in questa sua alienazione nel tempo - in questo rischiarsi nella più estrema contingenza e transitorietà - ogni nome-simbolo (come appunto quelli di tragedia e di dramma o di storia e natura) potrà mostrare la sua attualità. Solo in un aspro confronto con il presente - fino alla dissonanza - potrà essere

salvato il passato del nome, quanto in esso si trasmette. Fedeltà alla tradizione - al suo presupposto linguistico-dottrinale - significherà per Benjamin una critica della Modernità, della sua stessa incapacità di pensarsi come Epoca. Ebraismo e Fruhromantik²¹ appaiono in ciò i remoti ma decisivi motivi generatori del progetto di un'opera sui Passages parigini.

Destino e carattere: critica del mito.

Già dal Compito del traduttore si intravede non solo il carattere, ma lo stesso destino della filosofia benjaminiana. Questo destino conduce storicamente alla cosiddetta svolta politica intorno alla metà degli anni '20 e filosoficamente a fare di una critica del mito lo sfondo di tutta la sua ricerca. La stessa conversione al materialismo storico può essere interpretata in maniera non banale ed estrinseca - riducibile, per esempio, a fattori biografici contingenti come le difficoltà materiali in cui si verrà a trovare o all'incontro con la regista lettone Asja Lacis - solo alla luce della critica del mito. Come ha ben visto Adorno, tutta la filosofia di Benjamin rimane fedele al tema del mito e chi lo cercasse esplicitamente discusso in uno scritto o nell'altro dimenticherebbe che questo, «come nelle buone variazioni musicali, non si dichiara quasi mai nudo e crudo»²². Ma Adorno non coglie nel segno quando afferma che questo tema da un iniziale dualismo oppositivo con quello della conciliazione («ontologico» lo chiama) si trasforma in quello della stessa «conciliazione del mito». Qui Adorno parla dell'amico intendendo piuttosto se stesso e in particolare il problema da lui più volte messo a fuoco di un'idea arcaica e insieme redentrica di natura²³. Erede della Lettera sull'astrologia di Maimonide, Benjamin vede nel mito piuttosto una chiusura dell'idea di natura alla possibilità della redenzione. Perché possa essere redenta, la natura - si afferma nel Frammento teologico-politico²⁴ - deve essere intesa nella massima caducità. Il mito raggela la vita della natura in rapporti intemporalmente. Il tempo della natura e con esso quello dell'uomo si chiudono miticamente nel ciclo della ripetizione. Per questo aspetto la pienezza della parola mitica è nel più insanabile contrasto con la trama lacerata della tradizione. Nel mito tutto il vivente è stretto nel "nesso della colpevolezza"²⁵: condannato a ripetersi in un ciclo interminabile.

L'immagine di una ripetizione infinita dell'uguale, come vedrà

Benjamin nei suoi studi sul Passagemverk, è letteralmente penosa: l'immagine stessa dell'inferno. Imprigionato in relazioni mitico-naturali l'agire dell'uomo è sottratto alla possibilità stessa della decisione morale. Su di esso s'imprime il sigillo del destino della necessità. Altra è la necessità del destino da quella del nome. Se nel caso del nome necessità e contingenza coincidono paradossalmente nell'unità di idea ed esperienza, in quello della necessità mitica l'esperienza non ha parola. L'eroe tragico (e con lui la stessa forma della tragedia) è crisi di questa idea di necessità. Nella tragedia l'eroe leva la testa contro il destino, lo affronta fino al mutismo della morte. In questo sollevare la testa si annuncia per Benjamin un altro tempo rispetto a quello mitico. La stessa nascita della filosofia è impensabile senza la crisi tragica dell'ordine mitico. « E perciò - scrive nel saggio sulle Affinità elettive - che in Grecia la vera e propria arte, la vera e propria filosofia - a differenza del loro stadio improprio, teurgico - cominciano solo al tramonto del mito, poiché la prima non meno, e la seconda non più dell'altra riposano sulla verità».

Il tempo che si oppone a quello "mitico" del dominio di Ananke, al «soggetto indeterminabile» del destino, è il tempo della redenzione. Mentre il tempo del mito non ha presente, quello della redenzione è pura attualità. E un tempo felice. In esso non grava il passato con il peso dell'irrimediabile «così fu»: "ciò che è stato il passato" nel tempo redento della pura attualità semplicemente "non è più", se non come habitus stesso dell'esperienza: ripresa nella forza della decisione. La critica del mito ha in Benjamin la sua vera origine nell'idea di felicità. E l'esperienza di quest'ultima che «svincola il felice dall'ingranaggio dei destini e dalla rete del proprio». A condurre fuori del mito e con ciò fuori della «sfera del destino» sono appunto «felicità e beatitudine». Mentre l'immortalità del mito significa «non poter morire», l'idea di felicità è concepibile solo alla luce del carattere finito del tempo: nel "poter morire" che segna l'esperienza. Niente di più errato del vedere in questi accenti una qualche somiglianza con l'essere-per- la morte heideggeriano. Qui la decisione è apertura a questa possibilità come possibilità più intima ad ogni altra e perciò fonda il tempo "autentico": il proprio dell'uomo. Dell'avversione ebraica per la morte - tema centrale di tutta l'opera di Canetti - si avverte un'eco anche in questi temi benjaminiani. L'esperienza della felicità è in qualche modo dialettica rispetto al tempo: interrompe l'immagine mitica della ripetizione del "sempre uguale" per trasformarla in quella dell'"ancora una volta". Se nella felicità - si legge nel Frammento teologico-politico - «ogni essere terrestre aspira al suo tramonto»,

d'altra parte «solo nella felicità esso è destinato a trovarlo»²⁶. Per colui che è felice il tempo si fa lieve: si scioglie il nesso della colpevolezza e proprio in questo mutamento d'immagine il tempo è compreso nella sua fine: si estingue.

Il tempo della redenzione per Benjamin coincide con quello della giustizia: in essa non trovano posto concetti come quelli di «colpa e infelicità» che sono propri, invece, della sfera del diritto, questo «residuo dello stadio demonico di esistenza degli uomini» destinato a conservarsi «oltre l'epoca che ha inaugurato la vittoria sui demoni». Nella sfera del diritto i due concetti possono pesare fino ad equilibrarsi su una bilancia. Ed è, appunto, nell'opposizione tra diritto e giustizia che Benjamin sviluppa il saggio sulla Critica della violenza. Per capire come qui si continui e si svolga l'opposizione tra il tempo del mito e quello della redenzione bisogna leggerlo insieme al Frammento teologico-politico. Nel Frammento il teologico agisce in funzione demitizzante nei confronti del politico. Il Regno non può essere pensato come il telos della dynamis storica: l'ordine politico non può costruirsi sul suo pensiero. Nessuna teologia politica nel senso di Schmitt è perciò pensabile alla luce delle categorie messianiche. Il Messia compie l'accadere storico interrompendone il corso, non ne riassume-perfeziona le ragioni: non si pone sul suo stesso vettore. Così, la stessa idea di giustizia sta nella massima tensione con quella di storia, mentre il diritto è sempre in funzione del pareggio tra le forze storiche: funzione del loro ricondurle all'ordine mitico della natura.

Per questo può porsi e conservarsi solo come artificio: attraverso la violenza.

Diritto e giustizia si confrontano, dunque, come tempo del pareggio - utopia della reductio della storia ad equilibrio "naturale" - e tempo del compimento. In un gioco di opposte traiettorie, è la ricerca del tutto profana di felicità che, paradossalmente, favorisce la «direzione messianica» del compimento come fine-interruzione della storia. Nella pertinenza reciproca tra le categorie del profano e quelle teologico-messianiche si origina filosoficamente la svolta politica benjaminiana. L'idea di giustizia agisce come critica di quel potente residuo mitico che sono i puri rapporti giuridici. Rispetto ad essi appare il «non esserci ancora» dell'uomo giusto. Ma per intendere in maniera non idolatrica questo "non ancora", per non farne un'immagine positiva che sacralizzi l'agire politico (lo giustifichi teologicamente), si deve ricordare la sua somiglianza con quell'intervallo tra l'inteso e il modo di intendere in cui tutte le lingue storiche mostrano il carattere inesprimibile della loro

affinitas metastorica. La vera critica della violenza - al di là delle suggestioni anarchiche di impronta soreliana che pure si affacciano nel saggio - è quella mossa dal punto di vista del linguaggio: nella sua capacità di ospitare l'estraneo: di tradurre e di tradursi. «Ciò significa - scrive Benjamin - che c'è una sfera a tal punto non violenta di intesa umana da essere affatto inaccessibile alla violenza: la vera e propria sfera dell'"intendersi", la lingua».

Critica e verità: arte e apparenza.

L'opera in cui la critica del mito è messa a fuoco con più nettezza è proprio il saggio sulle Affinità elettive, vero experimentum in re del modo in cui Benjamin intende il rapporto tra critica e verità. Compito della critica è separare analiticamente il «contenuto reale» di un'opera d'arte dal suo «contenuto di verità». Il rapporto tra contenuto di verità e contenuto reale è analogo a quello tra tempo ed eterno: tra lo svolgimento, la messa in forma di un problema e la sua unità ideale. A questa unità il pensiero si relaziona nella stessa guisa in cui la dialettica platonica si relaziona con l'*anypótheton*. L'*anypótheton* è letteralmente quanto si sottrae ad ogni ipotesi, il senza-fondamento: una presupposizione necessaria nel senso di Kant. Ovvero la necessità di presupporre una «unità nella soluzione» di tutti i problemi della filosofia che non sia ulteriormente interrogabile: una unità nei confronti della quale tutte le ipotesi -tutte le domande - si estinguono necessariamente. Ritradurre in formulazione problematica questa stessa unità significherebbe moltiplicare in un cattivo infinito il movimento interrogante del pensiero, illudersi di esprimere linguisticamente il silenzio: l'inesprimibile in cui tacitamente riposa la verità. Questa unità costituisce per il pensare la sua interna cesura: il punto d'arresto che ne permette lo sviluppo. Per questo essa non si può intendere-ascoltare che uni-vocamente. Ma carattere dell'uni-vocità è appunto quello di negarsi ai significati delle parole, anche di quelle filosofiche. Verso l'univoco le parole possono solo far-segno come al Nome vuoto di significati: nome assoluto, condizione trascendentale dei nomi stessi che la filosofia interroga. Trasformare in linguaggio questa uni-vocità che nomina l'unità ultima della filosofia implicherebbe ricondurla al gioco dei possibili, duplicarla: porla e toglierla nello stesso tempo; significherebbe consegnarla ad una essenziale

ambiguità: quella del mito. Ma è appunto di fronte ad «ogni pensiero mitico» - osserva Benjamin - che «la questione della verità si riduce a zero». In un senso che ha un suo logico rigore: quello di esser Uno dell'unità, ovvero il suo parlare solo una voce e quindi meta-linguisticamente, oltre ogni ambiguità.

La necessità, però, caratterizza la presupposizione di una unità ultima e non 1^{ma} "essenza" stessa di tale unità. Appunto in quanto, in un senso tanto platonico che neoplatonico, questa unità è "al di là dell'essenza". Anche rispetto alla necessità di presupporla, l'unità resta perfettamente libera. Della stessa libertà inerente al Bene, tale solo alla luce della decisione morale. La chiave attraverso cui Benjamin legge le Affinità elettive è costituita proprio dall'opposizione tra la violenza del diritto e la libertà della decisione etica, una chiave che si rivela nella tensione tra la novella degli Strani figli di due vicini e l'intero romanzo. Tema delle Affinità elettive è il rapporto tra matrimonio e amore. Sull'«amore oscillante si impone la norma giuridica», osserva Benjamin leggendo Goethe attraverso Kant. La definizione kantiana del matrimonio come reciproco diritto tra soggetti all'uso sessuale del corpo altrui, «è il prodotto sublime di una ratio che, incorruttibilmente fedele a se stessa, penetra nel rapporto ideale infinitamente più a fondo di ogni sofisma sentimentale»²⁷. Il diritto è chiamato a far ordine nel disordine delle passioni: a sedarne la forza. E ciò nell'utopia di ricondurre a natura il loro storico interagire: il loro scegliersi per naturali affinità.

«Fin dall'inizio i personaggi sono in balia delle affinità elettive. Ma i loro impulsi misteriosi fondano, secondo la profonda, geniale intuizione di Goethe, non l'intimo accordo spirituale degli esseri, ma solo la peculiare armonia degli strati naturali profondi». Se nei confronti di questi strati la norma agisce come pura imposizione, l'armonia ctonia, dissolvendo la norma, viene alla luce come puro «essere secondo il destino». Ma questa dissoluzione non restaura alcun ordine cosmico. L'armonia mitico-naturale è destinata a sfociare nel caos. I personaggi del romanzo sono al culmine della Bildung e perciò «soccombono alle forze che essa pretende di aver dominato, anche se si r'vela poi sempre impotente a reprimerle». Goethe - osserva Benjamin - non intendeva affatto «"fondare" il matrimonio, ma mostrare le forze che emergono dalla sua dissoluzione». L'intelligenza goethiana del «rapporto in rovina» è grandiosa. Solo nella sua dissoluzione - nel ritrarsi di ogni potenza etica - il matrimonio si mostra nella nuda datità di un rapporto giuridico: «nella sua dissoluzione tutto ciò che è umano diventa fenomeno, e il mitico solo rimane

l'essenza». L'essenza che rimane è la pura necessità del destino. Rispetto ad essa i personaggi si muovono come eticamente ciechi, senza alcuna libertà di parola nei suoi confronti: senza quella libertà linguistica che sola può gettare la luce della comunicabilità su una decisione morale. Sono, secondo le parole usate da Jean Paul per spiegare il carattere olimpico dell'artista Goethe, come una « natura oscura, mitica, immersa in se stessa, che vive nella sua muta fissità». Come una natura "ctonia" che emerge rovinosamente.

Quella di Benjamin - è opportuno notarlo - non è una critica del romanzo goethiano da un punto di vista esterno ad esso. Il tema della decisione morale e del suo rapporto con norma giuridica, destino e forza mitica della natura non può valere come contenuto reale, ma solo come il contenuto di verità dell'opera. Come tale, questo contenuto non trova espressione nel romanzo; non è rappresentabile esteticamente: il carattere della libertà da cui sola può nascere la decisione è puramente intelligibile. Di ciò, nell'opera, è simbolo solo la novella, in quanto, appunto, essa non conosce l'intreccio fenomenico-deterministico che costituisce il romanzo. Nella novella, gli amanti - nella loro «radiosità» - si mostrano capaci di «liberarsi reciprocamente da ogni vincolo». E' attraverso questa serie di passaggi interni che Benjamin sviluppa criticamente la sua stessa concezione del rapporto tra arte e filosofia. Quell'unità ultima che la filosofia non può ulteriormente interrogare, l'arte può esporla problematicamente: può rappresentare il problema della sua irrepresentabilità. Quanto si configura nell'opera d'arte non è, così, l'unità stessa come condizione trascendentale del lavoro filosofico, ma la sua problematica molteplicità: i molti modi di significare il suo carattere metalinguistico, di rappresentare non tanto l'idea dell'unità ma l'ideale del suo problema. Nell'opera d'arte questa molteplicità ideale del problema dell'unità - presupposto necessario di ogni ulteriore problematizzazione e domanda - trova una forma. L'ideale nell'opera può manifestarsi: può apparire. L'idea razionale dell'unità viene rappresentata, offerta all'intuizione, resa visibile - percepibile: si fa idea estetica. Il modo essenziale di questo apparire: di questa estetizzazione dell'idea, è quello della bellezza e del suo originale rapporto con la verità.

Della bellezza è kantianamente costitutivo - osserva Benjamin - il «carattere di relazione». Apparenza "necessaria", della stessa necessità della presupposizione di una unità ultima-prima, quanto la bellezza rende visibile non è l'idea stessa, ma l'idea nella sua relazione con il fenomeno, l'essenza nella sua relazione

all'apparenza. Quel che la bellezza rivela, dunque, non è né l'idea né l'essenza: non è, insomma, la cosa stessa, bensì il suo fondo enigmatico: il suo «segreto». Velo «necessario di cose per noi», la bellezza nell'opera d'arte diviene simbolo - esibizione estetica - di quanto nelle cose si sottrae ad ogni percezione: della loro verità. Ma non in un senso tale da render alla fine superflua questa relazione stessa. La verità del bello si dà solo così: in una simbolica relazione e non oltre di essa, in una qualche metafisica essenza. Come pura disvelatezza: *alétheia*, il vero implica il dileguare della relazione stessa: il tramonto della bellezza, la sua morte. Un dileguare dove l'essenza che l'apparenza del bello custodisce come suo segreto è travolta in un'unica catastrofe. La verità disvelata è pensabile, così, solo come "al di là di ogni essenza": come Bene. La sua verità è pratica, del tutto interna alla decisione etica.

Il rapporto tra bellezza e verità e quindi tra arte e filosofia è affrontato da Benjamin attraverso una riflessione sulla figura di Ottilia. Il suo è un dimorare «colpevole-incolpevole» nell'ambito del destino; di un'ambiguità che non conosce né l'oscurità della colpa né la luce della decisione. La sua bellezza è una bellezza muta: appare soltanto, come avvolta in un perfetto silenzio: in un «silenzio vegetale». E come ciò che appare soltanto è destinato a svanire, così Ottilia va incontro alla propria morte, quasi per puro istinto. Ottilia è una figura innocente, l'unica che - nel romanzo - si sottrae «palesamente al mondo mitico». Si sottrae, appunto, nella pura apparenza in cui è immersa la sua bellezza, si sottrae nel suo lasciarsi morire. Niente, però, può - questa bellezza che trapassa -sul caos di forze ctonie che si liberano nel romanzo come modi d'essere del destino. La morte di Ottilia non rappresenta affatto una «catarsi tragica». Essa è *trauervoll*, pura afflizione, messa in scena del lutto. E, nella sua *Trauer*, raggela solo per un attimo il caos mitico. In ciò diviene cifra dello stesso "fare" dell'arte. Questo fare non "crea": non trae le cose da un qualche nulla. L'arte - per Benjamin - non è "poetica" nel senso della poiesis e quindi nel senso dell'indifferenza romantica tra "pratico" e "poetico". Quanto produce non è che apparenza (finzione), forma capace di incantare, «per un istante», il caos in un mondo. La vita che anima questo mondo è, però, solo quella delle idee. Quella artistica è una «vivificazione in apparenza». Proprio per il carattere essenzialmente relazionale di questa apparenza, la sua vita è tutta nella percezione di essa. Tutta nel tempo percettivo: nella sua intrinseca evanescenza.

Massima la distanza in questa critica del concetto "poietico" di arte dalla futura tematizzazione heideggeriana della *Dichtung*.

Già qui si profila la virtuale opposizione tra il saggio benjaminiano su L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica e quello, quasi contemporaneo, di Heidegger su L'origine dell'opera d'arte²⁸. In breve: l'opera d'arte secondo Benjamin non rappresenta l'erigersi in Gestalt della verità destinale dell'Essere (il suo farsi Ge-stell), bensì una pura dialettica nell'apparenza; apparenza che può solo esser percepita, che non sta - non si erge come una messa in opera della verità. La verità dell'opera d'arte è intrinsecamente fuggitiva. L'incanto dell'apparenza dura nell'istante. La figura estetica - la finzione-incanto di un mondo di apparenze - è una figura inquieta, percorsa da un «tremito». Ciò che interrompe l'armonia dell'opera è l'inespresso; è quanto in questa stessa armonia non trova e non può trovare espressione: l'Ausdrucklose. Il senza-espressione agisce nell'incanto dell'opera come una «potenza critica»: è crisi immanente della sua pretesa di totalità. Ciò che si libera da questa crisi è la sobrietà della riflessione, quella sobrietà che può conoscere chi si è emancipato dallo stesso mito dell'arte. A questa riflessione, nel romanzo di Goethe, conduce la morte di Ottilia. Il suo lasciarsi morire senza colpa commuove.

Nella commozione, nella sua «scossa» - vero anticipo del tema dello choc percettivo come esperienza che informa la poesia di Baudelaire, al centro del saggio Di alcuni motivi in Baudelaire - l'apparenza del bello trapassa in una dialettica del sublime. Nessun disvelamento, in questa dialettica, di ciò che la bella apparenza custodisce. Il suo enigma resta tale. La verità della cosa stessa, in questo "restare", è custodita nel silenzio. Il mistero dell'apparenza non può esprimersi direttamente, ma può solo venire rappresentato nel suo «dramma»: è Trauer-spiel, dramma dell'afflizione in cui ogni bellezza conosce la sua morte essenziale. Nell'inespresso che sospende l'incanto della bella apparenza - spezza criticamente il suo carattere assoluto - l'opera è veramente "compiuta" - condotta-mostrata al suo limite, portata al suo confine: ridotta «a un frammento del vero mondo, al torso di un simbolo». L'inespresso, nella morte della bellezza, si mostra come «la potenza superiore del vero che determina, secondo le leggi del mondo morale, la lingua di quello reale».

La potenza del vero, dunque, affiora nell'opera dalla dialettica tra bello e sublime. Qui la dimensione estetica indica in che senso si possa intendere la disvelatezza della verità, ovvero il suo carattere sovraessenziale. Il bello trapassando in qualcosa di sublime, giungendo alla propria morte, diviene (kantianamente) «simbolo del bene». Oltre l'idea che l'opera d'arte mette in forma, oltre l'esibizione della sua interna drammatica dove l'idea

"razionale" (puramente pensabile) lampeggia negativamente nei fenomeni, non è concessa una parola pienamente "poetica". Quanto si libera dalla morte dell'apparenza non è una parola eticamente risolutiva, bensì una «domanda tremante»: quella della speranza. Nell'ambito estetico dell'apparenza - nel "dramma" che nell'opera d'arte espone la dialettica inquieta della bellezza - l'ultima parola è quella di Elpis: « alla certezza della benedizione che gli amanti raccolgono nella novella, corrisponde la speranza della redenzione ». Elpis soltanto, non Eros può spezzare la mitica potenza di Ananke: può criticare l'idea di destino.

Di questa "critica" speranza è simbolo la morte di Ottilia: nella commozione che suscita, nello choc che fa precipitare catastroficamente la percezione del bello in meditazione della verità che il suo stesso svanire custodisce. Una speranza, dunque, oltre ogni apparenza, oltre ogni visibile ragione di sperare. Ed in questo anche apparenza: lampeggiante apparenza di una conciliazione che non è conciliazione del mito ma delle forze che resistono alla critica che lo dissolve. Solo la speranza, osserva Benjamin in conclusione, giustifica l'apparenza della conciliazione; qui, «il detto platonico essere assurdo volere l'apparenza del bene, soffre la sua unica eccezione ». L'apparenza del bene come conciliazione sperata si mostra solo mediante la potenza critica dell'inespresso che indica l'intimo confine dell'opera d'arte: crinale infissabile che congiunge contenuto reale e contenuto di verità.

Al confine: storia e catastrofe.

Se nel saggio sulle Affinità elettive Benjamin affronta in ultima istanza il limite da cui può esser pensato il nesso tra arte e verità e per questo conduce l'arte al suo simbolico confinare con l'etica, nelle Tesi sul concetto di storia - scritte sotto lo choc del Patto Hitler-Stalin e intese come una risposta ad esso - ad esser ricondotto ad un confine è lo stesso concetto di storia. Tutti i motivi della filosofia benjaminiana confluiscono in queste poche pagine nella modalità di una drammatica concentrazione. Il pensiero della crisi - nel tentativo estremo di salvare l'idea stessa di tradizione (la sua verità) - si fa pensiero della catastrofe²⁹. Il pericolo in prossimità del quale Benjamin formula i suoi pensieri è quello di una *Finis Europae*. «Ci si chiede - scrive in una lettera del 5 maggio 1940 - se la storia non stia architettando una ingegnosa sintesi tra due concetti nietzscheani: quello del buon

europeo e quello dell'ultimo uomo. Ciò potrebbe dare come esito l'ultimo europeo. Tutti noi lottiamo per non divenire questo ».

Quella di Benjamin è un'appercezione catastrofica della storia mossa da una chiara intentio etico-politica; frantumazione della sua apparente continuità in costellazioni cariche di senso che trovano il loro impulso generatore in un principio di responsabilità esteso in direzione del passato (e non solo del futuro come tematizzerà Hans Jonas nella sua opera maggiore³⁰. C'è un diritto delle generazioni passate su quelle presenti che conferisce a quest'ultime una «debole forza messianica». La stessa intentio politica attinge per questo riguardo ad una riserva di senso metastorica: l'idea di una umanità redenta per la quale «il passato è citabile in ognuno dei suoi momenti ». La mossa benjaminiana sta nel non spingere in un futuro indeterminato questa stessa idea (come telos del progresso storico) e nello stesso tempo nell'intendere la sua escatologica verità in un senso radicalmente immanente: nel tentativo, insomma, di farne un criterio di conoscenza storica. Alla luce di questa idea - di questo paradosso per la riflessione intra-storica - la storia non può che cortocircuitare in una sorta di apocalissi profana.

L'attualità non è altro che il «rovescio dell'eterno nella storia». In questa formula enunciata in una lettera a Hofmannstahl³¹ si può anche intendere il paradossale materialismo storico benjaminiano come una spinoziana considerazione della storia *sub quadam aetemitatis specie*. Con la precisazione che la connexio tra l'ordine delle idee e quello delle cose storiche si fa qui radicalmente critico. La species dell'eternità - il suo aspetto - è radicalmente schematizzato nel tempo: si decide nelle sue figure. E la figura come darsi fugace della verità non può essere, spinozianamente, altro che "negazione"³². Storia e metastoria in virtù di questa critica negatività della figura che le congiunge implodono in un concetto di presente dove la verità stessa del tempo si gioca nell'adesso della sua conoscibilità: una *Jetzt-Zeit*, dove la catastrofe del tempo può esser trattenuta nella fluttuante immobilità dell'istante. In questo istante il krìon: la crisi si è spostata nel cuore del tempo come una cesura. Pausa del pensiero dove l'immagine del passato e la coscienza del presente si tengono in equilibrio come sui piatti di una bilancia. In questo istante la durata temporale si contrae nella forma del giudizio.

Come si legge in uno dei frammenti relativi alle Tesi, lo storico deve eleggere a canone del concetto di presente il detto di un Vangelo apocrifo secondo cui il Giorno del Giudizio non si distingue dagli altri³³. Nel presente sono sparse schegge di tempo messianico; ogni attimo ha una sua "virtuale" criticità grazie a cui

si può rovesciare la percezione del "così vanno le cose" nella cognizione della sua falsità. L'ultima apparenza mitica da dissolvere è proprio quella inerente alla comprensione della storia come l'Essere secondo il Destino. Perciò il giudizio dello storico benjaminiano non riguarda il "come propriamente è stato" dello Historismus; non mira a comprendere il meramente avvenuto nella sua necessità. L'immagine del passato semplicemente non "sta"; non è irrevocabile se non per quel presente che non l'afferra. La necessità del factum può essere sciolta alla luce di quanto in esso è inteso come un paradossale "non ancora". La conoscenza storica stessa significa un ridestare questo "non ancora" nella sua attualità. «Accendere nel passato la favilla della speranza»: in questa direzione va il lavoro dello storico. Eppure anch'egli, come il narratore, «attinge la sua autorità dalla morte»³⁴. Ciò conferisce al suo compito un carattere necessariamente elegiaco. Quel che lo muove è senz'altro la pietas per ciò che non è più. Il suo sguardo è malinconico: colmo della Trauer per quanto appare irrimediabilmente perduto, per la sorte dei vinti. Ma la malinconia dello storico benjaminiano ha anche un tratto decisamente eroico: costruire dalle fratture della storia, dai frammenti sbalzati da un continuum temporale omogeneo l'unità di una tradizione; collocare in un nuovo contesto di senso gli orizzonti, le aspettative, le speranze che tale tradizione avevano vivificato.

Nel volgersi indietro della memoria si interrompe il corso della storia come pura connessione deterministico-effettuale. Il ricordo, nella misura della sua forza, intende l'accaduto sotto il segno della possibilità, lo interroga fino a spingerlo al confine critico della sua verità latente; ciò in maniera del tutto analoga al gesto di chi spera contra spem. Anzi, non c'è speranza, sembra voler dire Benjamin con le sue Tesi, se non per quel pensiero che tenga aperta la porta della memoria. Alla ontologizzazione heideggeriana della storia nella storicità - ontologizzazione che ha il suo fondamento nel tempo autentico dell'esserci come essere-per-la-morte - Benjamin oppone, così, la tensione tra l'idea di storia e quella di redenzione: idea della *restitutio in integrum* di tutto ciò che è stato nell'esperienza di un'integrale attualità. Tensione senza fondamento alcuno. Tensione contro ogni essenziale evidenza dell'Esserci, che si origina unicamente dalla sovraessenzialità del Bene. Tensione sommamente etica: puro dover essere di fronte all'alterità dei morti. Tensione dove la vis rammemorativa del pensiero agisce come una potenza controfattuale trasformando-salvando l'immagine del passato

(sottratta all'essere puro momentum) nel ritmo sincrono di una configurazione di verità.

Nell'immagine della memoria afferrata tempestivamente nel momento del pericolo - nell'arrischio della decisione - si presenta l'interno limite della storia come puro processo: accumulo di fatti. A questo concetto viene sostituito quello di una sequenza discontinua di configurazioni temporali - di cristallizzazioni monadiche del tempo. Un aspetto, questo, in cui si esplicita il «principio di costruzione» della conoscenza storica. Al di fuori di questo principio non vi è però un esistere in sé della res historica, ma piuttosto l'apparenza di una continuità da dissolvere. Il costruttivismo storico benjaminiano implica che vi sia conflitto intorno allo stesso modo d'esserci della storia. Oltre questo conflitto "politico" tra paradigmi della storia non resta che una pluralità di immagini. Dinanzi a queste immagini - condizione incostruibile di ogni costruzione storica - decisiva è la disposizione all'ascolto del pensare, il suo farsi pura recettività. Ascolto: disposizione in cui l'intenzionalità della coscienza giunge al punto critico della sua negazione: alla «morte dell'intenzione». Anche in questi pensieri ultimi si conferma per Benjamin il carattere "aintenzionale" della verità; la connessione tra critica e verità mostra ancora il suo punto di equilibrio nell'idea di tradizione. Qui sta il nocciolo temporale della verità : l'ascolto della tradizione che rischia di essere cancellata significa, per lo storico, riconoscere «l'indistruttibilità della vita suprema in tutte le cose»; dare ai «senza nome» - alla cui memoria è dedicata la costruzione storica³⁵ - la dignità simbolica del nome.

Salvare nominando è compito dello storico. Per il suo "ascolto" ciò che è stato non è più consegnato al sigillo del "così fu", non è inteso secondo necessità, bensì come immagine del poter essere altrimenti. Attraverso questa immagine - nella sua dialettica intimamente temporale - è lo stesso presente ad esser compreso in maniera diversa. Solo nell'apertura della memoria il tempo del progetto e della sua attualità politica non si chiude a quello redentivo della giustizia. La chance del "materialismo storico" sta, per Benjamin, nell'escludere qualsiasi fondamento sacrificale dall'agire politico: nella distruzione dello stesso idolo della storia e dell'idea di progresso come suo correlato sostanziale. Compito perfettamente disperato quello benjaminiano, nel suo parlare contro ogni tradizione marxista e, insieme, nella rinuncia alla pienezza della parola immediatamente teologica. Quella di Benjamin non è una teologia della storia. Per questo fallisce tanto una lettura delle Tesi unilateralmente storico-materialista (quasi la metafora del

nano gobbo fosse inessenziale allo svolgimento della partita intorno al concetto di storia) quanto un'interpretazione immediatamente teologica. Categorie teologiche come quelle di redenzione e di giustizia debbono per Benjamin rovesciarsi integralmente nella sobrietà di una costruzione storica. La teologia - ovvero l'idea teologica di redenzione implicita in quella mondana di felicità - costituisce semmai la possibilità di pensare l'apertura memoriale dello stesso concetto di storia; quell'apertura che impedisce di chiudere il tempo storico nel circolo del concetto, lasciandogli la sua autonoma potenza. Questa apertura riguarda anche il nodo pratico della stessa verità: il senso del suo farsi. E' in questo nodo che Benjamin incontra il nome di Marx. Molto in questo incontro appare problematico. Forse il Marx di Benjamin va letto in un incrocio originale tra il sub specie aeternitatis spinoziano e il carattere sovrastanziale della libertà kantiana. Entrambi i termini sembrano precipitare nella diagnosi che Marx traccia dell'epoca moderna. Il suo sguardo ne coglie lucidamente l'intrinseca mortalità, individuando le forze che internamente ne dissolvono il mito. Solo un'epoca incapace di pensarsi come tale: come passage nel tempo, un'epoca che rimuove la propria fine nel cattivo infinito del Post-moderno può illudersi di rimuovere gli stessi problemi pensati da Marx. A quest'epoca tocca di assistere alla rinascita violenta del mito.

Angelus Novus.

... kein neuer Mensch; aberein neuer Engel.

Seguendo il canone interpretativo stabilito dall' opus ultimum di Benjamin, l'Angelus Novus di Paul Klee è altrimenti nominabile come l'Angelo della storia. E' in merito a quest'ultimo appellativo, allora, che bisogna interrogare la sua novitas.

Nei suoi occhi la storia si specchia in una terrificante contrazione: nel katastrophikòn puro e semplice che unifica ogni accadere. Il trepido terrore di cui la terra è repleta - e non più quello celato nelle selve, nelle foree o negli anfratti dei monti di cui scrive Lucrezio, ma il terrore nostro quotidiano - è stato risucchiato dallo sguardo dell'Angelo. I suoi occhi spalancati dicono il continuo trapasso fra terrore e stupore. Pietas per i soccombenti, desiderio di costituire in integrum l'infranto si bilanciano, in questo trapasso, con la domanda di giustizia e

l'impotenza a giudicare.

Secondo il *Midrash ha-Ne' elam* al Libro di Ruth, ricordato da Gerschom Scholem in uno dei suoi studi sulla Kabbalah, a mezzanotte si leva dal paradiso il vento del Nord e una scintilla scaturisce dal fuoco di Dio (quello della potestà del Giudizio) e colpisce sotto l'ala l'Arcangelo Gabriele. In quel momento, quando il grido di Gabriele sveglia tutti i galli della terra, l'Angelo, che si annota ogni giorno le azioni degli uomini, dopo il suo "canto del gallo" celeste, prende lettura di esse. E' allora che, se non fosse paralizzato dalle deformità delle dita dei suoi Piedi, "egli arderebbe il mondo con la sua fiamma". La tempesta che si impiglia nelle ali dell'Angelo della storia tenendole dispiegate come vele ricorda il vento del Nord di questo Midrash. L'impotenza a redimere rimanda all'incapacità di Giudizio. Eppure, nella centralità che ha assunto in questo quadro, l'Angelus Novus pare trasformarsi nella paradossale figura di un Angelo Giudicante. Pare, si è detto. Perché questa dimensione viene negata simultaneamente al suo presentarsi. L'Angelo della storia, quasi costretto dalla sua collocazione ad apparire come Angelo Giudicante, non pronuncia alcun giudizio. Non formula assoluzioni né emette condanne. Il tono accusatorio ridiviene subito quello del lamento. L'Angelo della storia è anche Angelo del lutto per l'Inumanità di cui vorrebbe condividere le sorti. Ha cantato Inni di lode e forse attende di cantarne ancora. Al presente, però, la sua bocca non conosce canto. Forse la sua ora è proprio la mezzanotte, quando anche Dio si ricorda della "cerva che giace nella polvere", dell'esilio della Shekinah, e versa due lacrime "che bruciano più di tutto il fuoco del mondo". O forse il suo tempo è piuttosto il limite stesso del tempo, l'istante: quella soglia fluttuante in cui confiniscono il giorno e la notte. L'Angelo della storia, allora, come custode del passage tra stato di veglia e stato onirico: custode della sua epoca. Non più figura che tiene ancora insieme, in perenne fluttuazione e in perenne godimento di spazio e tempo, il corpo dell'universo (come l'Angelo di una pagina novalisiana), l'Angelus Novus è irrimediabilmente legato al Moderno. Una caduca eternità è il suo presupposto. L'anulus aetemitatis gli appare spezzato, esploso nei cataclismi del tempo. Il multiverso dell'istante in cui, come un'onda, si frange continuamente l'eterno, però, non oscura del tutto la sua idea. Alla luce di essa l'irriducibile prospettivismo, la pluralità dei punti di vista che costituiscono il tempo storico della civitas umana come un tempo radicalmente allegorico si inabissa nell'unità catastrofica che, per l'Angelo, raccoglie la storia in figura.

Nello star sospeso tra questi estremi è la forza messianica dell'Angelo Nuovo. Il suo Giudizio è la capacità di cogliere in figure le catastrofi del Tempo, la capacità di sospendersi inquieto nella *Jetztzeit*. Il Giudizio è già, dunque, nel terrore di cui il suo sguardo è imbevuto. Al suo culmine è possibile l'*epoché*: il puro sbigottimento può rovesciarsi in stupore autenticamente filosofico, in attenzione del pensiero che sappia evitare qualsiasi complicità non solo con gli adoratori della storia ma anche con coloro che da essa si distraggono. Strappandosi dal pericolo che si nasconde in ogni pretesa di salvezza, pietosamente attento alle mute testimonianze dei senza-nome, dei vinti, l'Angelo della storia è, con le parole di Klee, "astratto con ricordi". Il suo messaggio riguarda anche il futuro verso cui è sospinto.

FABRIZIO DESIDERI

1995

INTRODUZIONE

1 Alla composizione a mosaico corrisponde - nell'arte moderna - la tecnica del montaggio. Ad essa Benjamin ha dedicato la sua attenzione, come - in contesti diversi - i suoi amici Brecht e Bloch. Dell'opera incompiuta sui «passaggi» parigini, a cui lavorava negli ultimi anni, Adorno scrive che «l'intenzione di Benjamin era di rinunciare ad ogni interpretazione manifesta e di far emergere i significati solo attraverso il montaggio a scatti del materiale. La filosofia non doveva solo adeguarsi al surrealismo, ma diventare essa stessa surrealista... A coronamento del suo antisoggettivismo, l'opera principale avrebbe dovuto consistere di sole citazioni».

2 Un punto di contatto più profondo sembra potersi trovare nel fatto che, al centro degli studi warburghiani, come del saggio di Benjamin, è, per molti aspetti, l'eredità antica, pagana, nel Medioevo e nel Rinascimento e la nuova funzione che essa viene ad assumere nel contesto cristiano. Benjamin si rifà ripetutamente agli studi di Burdach, e basterebbe pensare agli studi dedicati da Panofski e Klibanski al tema «Saturno o la malinconia», che è al centro di questo saggio di Benjamin e d'essenziale a una definizione della sua «natura». Benjamin è invece agli antipodi di quella corrente di studiosi dell'antichità che cerca un rapporto diretto al mito e dal sacro, e che, sorvolando, per così dire, sulla differenza qualitativa fra antichità e cristianesimo (come la dottrina degli archetipi di un Jung o Kerényi è antitetica ad ogni filosofia della storia), rientra, come è stato sovente riconosciuto, nella grande corrente dell'irrazionalismo. (Tipica, anche per questo rispetto, la polemica contro Gundolf).

3 Benjamin accenna, nell'introduzione, alle affinità tra espressionismo e barocco. Così scrive a proposito del mutato atteggiamento della storiografia letteraria tedesca verso l'epoca barocca a partire dai primi anni del '900: «Sorprendenti analogie con lo stato attuale della letteratura tedesca hanno offerto ripetutamente il destro a un'immersione, anche se per lo più sentimentale, tuttavia positivamente orientata nella letteratura barocca». E ancora: «L'analogia degli sforzi di allora con quelli recenti ed attuali è soprattutto evidente nel campo linguistico». «Come l'espressionismo, anche il barocco è assai meno un'epoca di vero e proprio esercizio artistico che di un'inflexibile 'volontà artistica'. Come succede sempre nelle cosiddette epoche di decadenza... Perciò Riegl ha scoperto questo termine [Kunstwollen] proprio a proposito dell'arte imperiale tardoromana». «Accessibile alla 'volontà' è solo la forma come tale, ma non mai una singola opera riuscita». «In questa 'volontà' consiste l'attualità del barocco dopo il crollo della cultura classicistica tedesca». «Questa violenza è sempre il segno di una produzione in cui l'espressione formata di un contenuto genuino non si lascia più

strappare al conflitto delle forze scatenate. In questa lacerazione l'epoca attuale riflette certi aspetti della costituzione barocca fin nei particolari dell'attività artistica». «I letterati, la cui esistenza si svolge oggi più che mai in una sfera separata dal popolo attivo, sono nuovamente consumati da un'ambizione [di popolarità] nella cui soddisfazione, nonostante tutto, i poeti di allora furono più fortunati dei nostri». Ma Benjamin stesso riconosce il limite di queste analogie: i letterati barocchi erano strettamente legati alla costituzione statale assolutistica, mentre gli scrittori espressionisti sono degli «spostati» e dei "déracinés", se non addirittura rivoluzionari e anarchici. Inoltre, mentre la letteratura del Seicento ha significato qualcosa per la rinascita della nazione, «i vent'anni di letteratura tedesca» in cui si è sviluppato un nuovo interesse per la letteratura barocca «rappresentano una decadenza, per quanto feconda possa essere come preparazione».

4 E' noto che la filosofia della storia dell'arte hegeliana si articola nei tre stadi successivi dell'arte simbolica (India, Egitto e società dell'età del bronzo), classica (Grecia) e romantica (modernità e cristianesimo) dove il significato storico di queste categorie si intreccia continuamente col loro significato e con la loro validità sistematica. (E non occorre aggiungere che questo impiego hegeliano del "termine" «simbolico» è esattamente antitetico a quello - positivo - dell'estetica classicistica contro la quale polemizza Benjamin).

5 Per i precedenti di questa concezione nel pensiero ebraico medioevale, vedi quanto scrive Scholem nei "Major Trends of Jewish Mysticism" (New York 1951): «Il cabalismo è contrassegnato da un atteggiamento insolitamente positivo verso il linguaggio. Cabalisti che differiscono fra loro in quasi ogni altra cosa sono d'accordo nel considerare il linguaggio come qualcosa di più prezioso di uno strumento inadeguato per il commercio fra gli esseri umani. Il linguaggio nella sua forma più pura, e cioè l'ebraico, riflette, secondo i cabalisti, la fondamentale natura spirituale del mondo; ha, in altre parole, un valore mistico... Il linguaggio comune dell'uomo, la cui funzione è, a prima vista, solo di natura intellettuale, riflette il linguaggio creativo di Dio». E in particolare, del cabalista Abulafia: «Ogni lingua, e non solo l'ebraico, è trasformata in un medio trascendentale dell'unico linguaggio divino. E come ogni lingua risulta da una corruzione del linguaggio originario (l'ebraico), tutte restano in rapporto con esso. In tutti i suoi libri Abulafia ama giocare con parole latine, greche o italiane per sostenere le sue idee. Perché, in ultima istanza, ogni parola parlata consiste di lettere sacre, e la combinazione, separazione e riunione delle lettere rivela al cabalista profondi misteri, e gli scopre il segreto del rapporto di tutte le lingue alla lingua sacra». [Ora tradotto in italiano col titolo "Le grandi

correnti della mistica ebraica", Il Saggiatore, Milano 1965].

6 Per questo aspetto del suo pensiero, si potrebbe considerare Benjamin come un esponente filosofico dell'ermetismo. Non per nulla, nel saggio sulla traduzione, egli ricorda un brano di Mallarmé: «Les langues imparfaites en cela que plusieursà» Ci risulta anche che, nel suo soggiorno parigino, egli aveva stretto amicizia col critico ermetico Charles Du Bos.

7 E' interessante osservare che spunti in questo senso non mancano nel pensiero di Hegel. Si vedano per esempio le considerazioni sulla lingua nel par. 459 dell'"Enciclopedia" (e quanto si dice, nel par. 401, sul «simbolismo delle sensazioni» e sulla «materializzazione degli affetti» nella sua importanza costitutiva per la lingua). Non meno interessanti sono le sue osservazioni sul rapporto magico nel par. 406 della stessa opera. Come sempre, ai confini del suo filosofare, Hegel ha dato indicazioni precise e illuminanti alla ricerca ulteriore. Lo stato della ricerca etnologica e antropologica era troppo arretrato, ai suoi tempi, per permettergli di ridurre a unità organica le sue considerazioni sul linguaggio, sulla magia e sulla costituzione dell'individualità umana nella «lotta del riconoscimento» (per cui vedi, oltre la "Fenomenologia", i manoscritti postumi del periodo di Jena). Ma ciò che è esposto, nell'"Enciclopedia", nella forma di una deduzione ideale, si presta forse ad essere ritradotto in chiave storico-genetica.

8 «La trasformazione delle forme epiche, - scrive Benjamin nel saggio su Leskov, - va pensata compiersi in ritmi paragonabili a quelli subiti dalla superficie terrestre nel corso di migliaia di secoli». In questo senso, anche i grandi maestri della decadenza appaiono come i portatori di una coscienza storica tanto vasta quanto necessariamente oscura. «Se Lukâs pensa per epoche, - dice una volta Benjamin, - Kafka pensa per ère.

9 Si può discutere se questa risposta (diversa da quella dell'avanguardia) sia stata data effettivamente, e quale sia la sua portata emblematica. E' significativo, comunque, che Benjamin non senta mai il bisogno di fare i conti con Thomas Mann (il massimo rappresentante, secondo Lukâs, del realismo critico nell'epoca della decadenza).

10 Su questo punto Adorno si staccherà da Benjamin per imboccare una strada completamente opposta.

11 A distanza di vent'anni dalla pubblicazione originale di questo saggio, mi sembra il caso di chiarire che l'opera a cui si alludeva qui era "Il dottor Zivago" di Pasternak [1981].

12 I tre capitoli del saggio su Kraus s'intitolano appunto "Allmensch", "Damon" e "Unmensch".

13 Ne diamo qui una traduzione approssimativa:

Attenti ai seduttori
poiché non c'è ritorno.

Già si diparte il giorno, sorge il vento notturno, domani più non c'è.

Non fatevi truffare, la vita è così poca.

Bevetela a gran sorsi e non sarà mai basta quando la lascerete!

Bando ai falsi conforti!

Non c'è tempo da perdere.

Ai beati la muffa!

La vita è il "non plus ultra", è tutto ciò che avete.

E poi non c'è più nulla.

Fatica e consunzione!

A che darvi altre pene?

Morrete con le bestie, altro non ci sarà.

14 Si veda la tesi 14 sulla «rivoluzione» come «balzo di tigre nel passato».

15 Allo stesso risultato mi sembra portare la continuazione e lo sfruttamento di questi motivi (e cioè dell'intero complesso escatologia-utopia) nel pensiero di Ernst Bloch (la cui evoluzione, a partire dall'espressionismo, è peraltro parallela e indipendente da quella di Benjamin). In lui, è vero, tutti i motivi della tradizione religiosa popolare (utopistica, messianica, o semplicemente mitico-favolosa), ripresi e sviluppati in una sterminata fenomenologia nell'ultima opera "Das Prinzip Hoffnung", sono esplicitamente ricondotti alla prospettiva comunista della società senza classi. Ma proprio questo, a mio avviso, toglie loro gran parte del loro interesse e della loro validità sintomatica. Mentre in Benjamin essi acquistano tutto il loro fascino e il loro contenuto simbolico-emotivo dallo sfondo in cui si situano, che è quello della disperazione e della mancanza di prospetti ve della società capitalistica, essi perdono gran parte del loro significato in un a società che dovrebbe consentire un'effettiva prospettiva di sviluppo, e che richiede ormai, non di essere vagheggiata o travestita in immagini utopistiche (poiché le teorie di Bloch potevano anche prestarsi a questo pericolo), ma di essere oggettivamente conosciuta nelle sue contraddizioni e nelle sue leggi (un compito a cui il pensiero - almeno quello filosofico - non sembra in generale essersi ancora accinto). A ciò non contraddice il fatto che proprio le teorie di Bloch abbiano potuto divenire, almeno a un certo momento, un centro di opposizione intellettuale alla dogmatica stalinista nella Repubblica Democratica Tedesca. Per quanto utile possa essere stata la loro funzione di stimolo o di fermento, difficilmente esse possono avere contribuito a un'effettiva chiarificazione della problematica culturale e politica.

PER UNA CRITICA DELLA VIOLENZA

1 [Il termine tedesco per «violenza» ("Gewalt") significa anche «autorità» e «potere»... amo tradotto, in italiano, secondo il significato di volta in volta dominante, ma il lettore dovrà tener presente che alla base Di queste varie espressioni si trova, nell'originale, un solo termine e uno stesso concetto].

2 Caso mai si potrebbe dubitare se questa celebre formula non contenga troppo poco, e cioè se sia lecito servirsi, o lasciare che altri si serva, per qualunque rispetto, di sé o di un altro "anche" come di un mezzo. Si potrebbero addurre ottime ragioni a favore di questo dubbio.

3 ["Abschreckung". E' la teoria della pena come minaccia a scopo preventivo (intesa, cioè, non a punire il reo, ma a distogliere gli altri dallo stesso reato)]

4 UNGER, "Politik und Metaphysik", Berlin 1921, p. 8.

5 Ma confronta UNGER, "Politik und Metaphysik" cit., p.p. 18 segg.

6 SOREL, "Réflexions sur la violence", Paris 1919[5], p. 250.

7 [Gioco di parole intraducibile fra "Recht" («diritto») e "Vorrecht" («privilegio»)]

8 [Traduciamo "Strafe" con «pena», «punizione», e "Sühne" con «castigo»].

9 HERMANN COHEN, "Ethik des reinen Willens", Berlin 1907[2], p. 362.

10 [L'espressione tedesca («da sei Gott vor») significa propriamente che Dio sia prima»].

11 Kurt Hiller in un almanacco del «Ziel» (La meta).

12 ["Die waltende" in opposizione a "die schaltende" di poco sopra (che ho tradotto con «dominante»). «Schalten und walten» si usano spesso associati, e significano «disporre a proprio piacimento», «governare», «fare il bello e il cattivo tempo». Ma mentre in "schalten" prevale l'arbitrio soggettivo, in "walten" prevale piuttosto l'aspetto ordinato e razionale].

DESTINO E CARATTERE

1 [Unmündig": Benjamin gioca qui sull'etimo della parola].

2 [Il capo del genio].

IL COMPITO DEL TRADUTTORE

1 E cioè col significato di «parentela», esplicito nella parola tedesca "Verwandtschaft"].

2 [Qui e in seguito nel senso di "intentio" ("Intention")].

3 [Il verbo tedesco ("verdeutschen") significa «tradurre, rendere in tedesco», ed è, in questo senso, intraducibile in italiano].

SULLA LINGUA IN GENERALE E SULLA LINGUA DELL'UOMO

1 O è piuttosto la tentazione di porre l'ipotesi all'inizio che costituisce l'abisso di ogni filosofare?

2 ["Ausruf"]

3 ["Anruf"]

4 [Probabile svista dell'autore. Invece di "er" si dovrebbe leggere "sie" (= la seconda storia della creazione)].

TESI DI FILOSOFIA DELLA STORIA

1 [E' l'automa di cui narra Poe nella novella "Maelzel's Chess-Player"].

2 [«Der jüngste Tag», cioè «il giorno del giudizio»].

3 [Per storicismo ("Historismus") bisogna intendere qui lo storicismo trascendentale e relativistico (quando non addirittura positivistico) del tardo Ottocento e del primo Novecento: lo «storicismo», in altre parole, che è in perfetta antitesi alla «filosofia della storia»].

4 [«Wie es denn eigentlich gewesen»: è la famosa espressione di Ranke.]

5 [«Considerate il buio e il freddo grande / di questa valle echeggiante di lacrime»].

6 [«La mia ala è pronta al volo, / ritorno volentieri indietro, / poiché restassi pur tempo vitale, / avrei poca fortuna».]

7 ["Jetztzeit"]

8 ["Universalgeschichte" (che è cosa un po' diversa dalla "Weltgeschichte")].

9 [E cioè i cinquantamila anni].

10 ["Die Jetztzeit"]

1 ["Das Erlebnis und die Dichtung". Per l'opposizione di "Erfahrung" («esperienza») ed "Erlebnis" («esperienza vissuta»), confronta l'introduzione].

2 Dare un'anima a questa folla è il vero scopo del "flâneur". Gli incontri con essa sono l'esperienza che non si stanca mai di raccontare. Determinati riflessi di questa illusione rimangono nell'opera di Baudelaire. Essa - del resto - non ha ancora smesso di agire. L'"unanimisme" di Jules Romains è uno dei suoi frutti tardivi e più apprezzati.

3 Tipica del procedimento di Barbier è la sua poesia "Londres", che descrive in ventiquattro versi la città, per terminare goffamente così:

Enfin, dans un amas de choses, sombres, immenses,
Un peuple noir, vivant et mourant en silence.
Des tres par milliers, suivant l'instinct fatal,
Et courant après l'or par le bien et le mal.

(AUGUSTE BARBIER, "Jambes et poèmes", Paris 1841). Baudelaire è stato influenzato dalle poesie a tesi di Barbier, e soprattutto dal ciclo londinese "Lazare", più di quanto non si voglia ammettere. La chiusa del "Crépuscule du soir" baudelairiano suona:

à ils finissent

Leur destinée et vont vers le gouffre commun;

L'hôpital se remplit de leurs soupirs. - Plus d'un Ne viendra plus chercher la soupe parfumée,

Au coin du feu, le soir, auprès d'une âme aimée.

Si confronti questa chiusa con quella dell'ottava strofa dei "Mineurs de Newcastle" di Barbier:

Et plus d'un qui rêvait dans le fond de son Dme Aux douceurs du logis, à l'oeil bleu de sa femme,

Trouve au ventre du gouffre un éternel tombeau.

Con pochi ritocchi magistrali Baudelaire fa del «destino del minatore» la fine banale del cittadino della metropoli.

4 Il motivo dell'amore per la passante è ripreso in una poesia del primo George. L'elemento decisivo gli è sfuggito: la corrente in cui passa la donna trasportata dalla folla. Ne risulta una timida elegia. Gli sguardi del poeta, come deve confessare alla sua dama, «passarono oltre, umidi di passione / prima di osare immergersi nei tuoi» (STEFAN GEORGE, "Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal", Berlin 1922). Baudelaire non lascia dubbi circa il fatto che "egli" ha guardato fisso negli occhi la passante.

5 Un parallelo a questo passo si trova in "Un jour de pluie". Questa poesia, anche se reca un'altra firma, dev'essere attribuita a Baudelaire. L'ultimo verso, che dà alla poesia un tono particolarmente lugubre, ha una precisa corrispondenza nell'"Uomo della folla". «I raggi delle lanterne a gas - scrive Poe, - che erano ancora deboli quando lottavano col crepuscolo, ora avevano vinto, e gettavano tutt'intorno una luce cruda e mobile. Tutto era nero, e luccicava come l'ebano a cui si è paragonato lo stile di Tertulliano». Dove l'incontro di

Baudelaire con Poe è tanto più singolare in quanto i versi che seguono sono stati scritti, al più tardi, nel 1843: e cioè quando Baudelaire non sapeva ancora nulla di Poe:

Chacun, nous coudoyant sur le trottoir glissant,
Egoïste et brutal, passe et nous élabousse,
Ou, pour courir plus vite, en s'éloignant nous pousse.
Partout fange, déluge, obscurité du ciel.
Noir tableau qu'eût rêvé le noir Ezéchiel.

6 Gli uomini d'affari hanno, in Poe, qualcosa di demoniaco. Si potrebbe pensa re a Marx, che attribuisce al «movimento febbrilmente giovanile della produzione materiale» negli Stati Uniti la causa del fatto che non ci fu «tempo né occasione» di «liquidare il vecchio mondo di fantasmi». In Baudelaire, all'avvento dell'oscurità, i «demoni malsani» si destano pigramente nell'atmosfera «come uomini d'affari». Forse questo passo del "Crépuscule du soir" è una reminiscenza del testo di Poe.

7 Il pedone sapeva, all'occasione, esibire in modo provocatorio la sua "nonchalance". Intorno al 1840 fu per qualche tempo di moda condurre tartarughe al guinzaglio nelle «gallerie». Il "flâneur" si faceva volentieri dettare il ritmo da loro. Se fosse stato per lui, il progresso avrebbe dovuto tenere questo passo. Ma non fu lui ad avere l'ultima parola, bensì Taylor, che della guerra alla "flânerie" ha fatto una parola d'ordine.

8 Nel tipo creato da Glasbrenner il privato appare come un rampollo degenerare del "citoyen". Nante non ha motivo di affaccendarsi. Egli si stabilisce nella strada (di cui va da sé che non lo porta in nessun luogo) così a suo agio come il filisteo fra le sue quattro mura.

9 E' significativo come si giunge a questa confessione. Il cugino guarda, secondo il suo ospite, al movimento nella via, solo perché si diletta al vario gioco dei colori. Ma alla lunga - dice - questo divertimento deve stancare. Non diversamente, e non molto più tardi, Gogol scrive a proposito di una fiera in Ucraina: «C' era tanta gente in moto in quella direzione che ti si abbacinavano gli occhi». Forse la vista quotidiana di una folla in movimento fu per qualche tempo uno spetta colo a cui l'occhio dovette prima abituarsi. Se si ammette questa ipotesi, si può forse supporre che, una volta venuto a capo di questo compito, esso abbia colto con favore ogni occasione di mostrarsi in possesso della facoltà appena acquisita.

La tecnica della pittura impressionistica, che ricava l'immagine dal caos delle macchie di colore, sarebbe quindi un riflesso di esperienze divenute familiari all'occhio dell'abitante di una grande città. Un quadro come la "Cattedrale di Chartres" di Monet, che è qualcosa come un formicaio di pietre, potrebbe illustrare questa ipotesi.

10 Riflessioni edificanti sono dedicate da Hoffmann in questo testo

- fra l'altro - al cieco, che tiene il capo eretto verso il cielo. Baudelaire, che conosceva questo racconto, ricava dalle considerazioni di Hoffmann, nell'ultimo verso degli "Aveugles", una variante che ne confuta lo scopo edificante: «Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles?»

11 Più diventa breve il periodo di addestramento dell'operaio industriale, e più diventa lungo quello delle reclute. Appartiene forse alla preparazione della società alla guerra totale che l'esercizio emigri, dalla prassi produttiva, in quella della distruzione.

12 Il gioco mette fuori corso gli ordini dell'esperienza. E' forse un oscuro sentimento di questo fatto che rende popolare, proprio fra i giocatori, il «richiamo volgare all'esperienza». Il giocatore dice «il mio numero» come il libertino dice «il mio tipo». Verso la fine del Secondo Impero era la loro mentalità a dare il tono. «Sul "boulevard" era normale attribuire ogni cosa alla fortuna». Questa mentalità è favorita dalla scommessa, che è un mezzo per dare agli eventi carattere di "choc", per scalzarli dai loro contesti di esperienza. Per la borghesia anche gli avvenimenti politici tendevano ad assumere la forma di avvenimenti al tavolo da gioco.

13 L'ebbrezza in questione è temporalmente determinata come il dolore che dovrebbe lenire. Il tempo è la stoffa in cui sono intessute le fantasmagorie del gioco. Gourdon scrive nei suoi "Faucheurs de nuit": «Affermo che la passione del gioco è la più nobile di tutte le passioni, poiché racchiude in sé tutte le altre. Una serie di colpi azzeccati mi procura un godimento maggiore che un uomo che non gioca non possa provare in anni...Credete che veda solo il guadagno nell'oro che mi tocca? Vi sbagliate: vedo e assaporo in esso i piaceri che mi procura. E che mi arrivano troppo presto per potermi nauseare, e in varietà troppo grande per potermi annoiare. Vivo cento vite in una sola. Se viaggio, è al modo in cui viaggia la scintilla elettrica. Se sono avaro e conservo le mie banconote per giocare, è perché conosco troppo bene il valore del tempo per impiegarlo come fanno gli altri. Un determinato piacere che mi concedessi mi costerebbe mille altri piaceri... Ho quei piaceri nello spirito e non ne voglio altri». Analogamente presenta le cose Anatole France nelle sue belle riflessioni sul gioco nel "Jardin d'Epicure".

14 Il bello si può definire in due modi, nel suo rapporto con la storia e con la natura. In entrambi i rispetti si farà valere l'apparenza l'elemento aporetico del bello. (Per il primo basti un accenno. Il bello nella sua realtà "storica" è un appello a cui si radunano quelli che lo hanno ammirato in precedenza. L'esperienza del bello è un «ad pluresire», come i romani chiamavano la morte. L'apparenza del bello consiste per questo rispetto in ciò, che l'oggetto identico cercato dall'ammirazione è introvabile nell'opera. L'ammirazione non fa che raccogliere ciò che generazioni precedenti hanno ammirato in essa. E' un detto di Goethe a fornire qui l'ultima parola della saggezza: Tutto

ciò che ha esercitato una grande influenza, non si può più, in realtà, "essere" giudicato). Il bello nel suo rapporto alla "natura" può essere definito come ciò che «rimane essenzialmente identico a se stesso solo sotto un involucro». Le "correspondances" ci dicono che cosa si debba intendere per questo involucro. Si può considerare quest'ultimo, con un'abbreviazione certamente ardita, come l'elemento riproduttivo (imitativo) nell'opera d'arte. Le "correspondances" rappresentano l'istanza davanti alla quale l'oggetto dell'arte appare come fedelmente riproducibile, anche se, proprio perciò, completamente aporetico. Se si volesse ritrovare questa aporia nel materiale stesso linguistico, si arriverebbe a definire il bello come l'oggetto dell'esperienza nello stato della somiglianza. Questa definizione verrebbe a coincidere con la formulazione di Valéry: «Il bello esige forse l'imitazione servile di ciò che è indefinibile nelle cose». Se Proust ritorna così volentieri su questo tema (che appare in lui come il tempo ritrovato), non si può dire che egli tradisca un segreto. E' uno dei lati più sconcertanti del suo fare che proprio il concetto dell'opera d'arte come copia o riproduzione, il concetto del bello, insomma l'aspetto propriamente ermetico dell'arte, sia messo da lui continuamente al centro delle proprie considerazioni. Egli tratta della genesi e degli intenti della propria opera con la disinvoltura e l'urbanità di un conoscitore raffinato. Ciò ha senza dubbio un corrispettivo in Bergson. Queste parole, con cui il filosofo mostra che cosa ci si può attendere da un'attualizzazione del flusso intatto del divenire, hanno un accento che ricorda Proust. «Potremo far penetrare questa visione nella nostra vita quotidiana, e godere così, grazie alla filosofia, di soddisfazioni simili a quelle di cui godiamo per l'arte, con la differenza che sarebbero più frequenti, più continue e più facilmente accessibili all'uomo comune». Bergson vede a portata di mano ciò che, alla miglior comprensione goethiana di Valéry, appare come il «qui» in cui «l'insufficiente diventa evento».

15 Nel mistico dialogo fra Monos e Una, Poe ha ricalcato, per così dire, sulla "durée", il vuoto decorso temporale a cui il soggetto è abbandonato nello "spleen", e sembra sperimentare come una beatitudine la liberazione dai suoi terrori. Il «se sto senso» che tocca al defunto è la facoltà di ricavare un'armonia anche dal vuoto decorso temporale. E' vero che essa è facilmente disturbata dal ticchettio dei secondi. «Avevo l'impressione che fosse entrato nella mia testa qualcosa di cui non posso dare affatto l'idea, sia pur vaga e confusa, a un intelletto umano. Parlerei, più di ogni altra cosa, di una vibrazione del regolatore mentale. Si tratta dell'equivalente spirituale dell'astratta rappresentazione umana del tempo. Il ciclo delle costellazioni è stato regolato in perfetta armonia con questo movimento (o con un moto corrispondente). Potevo misurare così le irregolarità del pendolo sul

caminetto o degli orologi da taschino dei presenti. Avevo il loro ticchettio nelle orecchie. Le minime deviazioni dal ritmo esatto... mi turbavano, esattamente come mi feriva, fra gli uomini, la violazione della verità astratta».

16 Il deperimento dell'esperienza si rivela, in Proust, nella perfetta riuscita della sua intenzione ultima. Nulla di più abile del modo in cui talvolta, nulla di più leale del modo in cui sempre egli fa presente al lettore: la redenzione è un a mia impresa privata.

17 [Goethe].

18 L'istante di questa riuscita è contrassegnato a sua volta come unico e irripetibile. Su ciò si basa lo schema costruttivo dell'opera proustiana: ognuna delle situazioni in cui il cronista è sfiorato dall'alito del tempo perduto diventa perciò stesso incomparabile e si stacca dalla serie dei giorni.

19 Questa dotazione è una scaturigine della poesia. Quando l'uomo, l'animale o un oggetto inanimato, dotato di questa capacità dal poeta, alza gli occhi e lo sguardo, egli è attratto lontano; lo sguardo della natura risvegliata sogna e trascina nel suo sogno il poeta. Anche le parole possono avere la loro aura. Come l'ha descritta Karl Kraus: «Quanto più d'avvicino si guarda una parola, e tanto più lontano essa guarda».

20 [«Ma nessuna distanza t'impedisce / di venire volando affascinato»(Goethe)].

21 Non è impossibile che l'occasione di questo schizzo sia stato uno "choc" patogeno. Tanto più istruttiva la rielaborazione letteraria che lo incorpora nell'opera di Baudelaire.

22 [Citazione da Nietzsche, "Vom Nutzen und Nachteil der Historie"].

PARCO CENTRALE

¹ [E' il titolo dato da Benjamin al materiale frammentario ed inedito destinato alla parte conclusiva del libro su Baudelaire. Questo titolo - scrivono i curatori dell'edizione tedesca - «mostra come egli attribuisse a questi appunti un'importanza centrale: essi avrebbero dovuto soddisfare pienamente, dal punto di vista teoretico, alle esigenze formulate nei capitoli precedenti. Di qui anche la particolare difficoltà di questi brani, molto esposti e speculativi, che sarebbero diventati pienamente trasparenti solo nella costruzione del testo». Qui ne abbiamo tradotto solo una parte].

² [«Dolci inventare immagini di donna / come l'amara terra non le ha»]

³ [Grübler"]

⁴ ["Das Andenken": l'oggetto-ricordo, o il ricordo classificato come un oggetto. Così anche nell'appunto immediatamente seguente, e nel quartultimo di questa serie].

PARIGI. LA CAPITALE DEL XIX SECOLO

¹ [«Il regno fiorito delle decorazioni, / il fascino del paesaggio, dell'architettura / ed ogni effetto scenografico riposano / solo sulla legge della prospettiva»].

LE AFFINITA' ELETTIVE

1 [Sarà forse lecito avvertire che la comprensione di questo saggio, ricco di riferimenti e allusioni particolari, presuppone la lettura attenta del romanzo goethiano.

2 [«Fumo sacrificale entra negli occhi / di chi sceglie alla cieca»].

3 [Togliamo le citazioni delle "Affinità elettive" dalla bella traduzione di Massimo Mila (Einaudi, Torino)].

4 [Vedi, per questo motivo, le ultime pagine del saggio "Destino e carattere"].

5 [E cioè nel nome di Mittler, che significa «mediatore»].

6 [Edoardo si chiamava in origine Otto, come l'amico].

7 ["I correi", commedia giovanile di Goethe].

8 [«Lungo le tombe e pietre sepolcrali / che mascherate attendono la preda / si attorciglia il sentiero verso l'Eden, / dove Acheronte sfocia nel Giordano. // Costrutta sulla sabbia appar turrata / Gerusalemme, ma da sei mill'anni / ninfe marine crudelmente tenere / anelano nel lago di espiarsi. // Viene santa e sacrilega una bimba, / reca l'angelo, il figlio della colpa, / e tutto inghiotte il lago! Ahimè, fu scherzo! // Vuol forse il Sole incendiare la Terra? / Egli arde solo per amarla! Puoi / amare il semidio, cuore tremante!»].

9 [Citazione dal "Faust" ("Osternspaziergang")].

10 [«Là dove sono raccolte / in cerca di chiarezza / le vette del tempo, e coloro / che più si amano, abitano / vicino, languendo / sui monti più separati - / o dàcci acqua innocente, / o dàcci le ali / per passare di là, fedelmente / e ritornare»].

11 [L'autore allude a un noto ciclo di Poesie di Goethe].

12 [Cioè al George-Kreis].

13 ["Erlebnis"]

14 [Che si potrebbe tradurre, un po' liberamente, così: «Tanti viventi non ti sono noti? / Il tuo piede non va sopra i tappeti / del vero? / Dunque, mio genio, non aver paura / ed entra a piedi nudi nella vita! / Qualunque cosa accada, sia per te / un'occasione»].

15 [«Ora non scrivo più rime simmetriche / su fogli di seta...»]

16 [«Novella» e «Un romanzo» sono i sottotitoli dati da Goethe, rispettivamente agli "Strani figli di due vicini" e alle "Affinità elettive" nel suo complesso].

17 [Novella degli "Anni di viaggio di Wilhelm Meister"].

18 [Novella degli "Anni di viaggio di Wilhelm Meister"].

19 [«Prima che voi prendiate corpo in questa stella / vi invento il sogno dalle eterne stelle»].

20 ["Trauervolle". Si allude all'opposizione fra tragedia ("Tragedie") e dramma moderno ("Trauerspiel"), sviluppata da Benjamin nelle "Origini del dramma tedesco"].

21 [«Ah tu sei stata nei lontani tempi / una sorella oppure la mia

donna»]

22 [Traduzione di Maria Timpanaro Cardini, Carabba, Lanciano 1938].

23 ["Das Ausdruckslose": letteralmente, ciò che è privo di espressione].

24 [Benjamin distingue qui tra "Versöhnung" (con Dio) e "Aussöhnung" (con gli uomini). Traduciamo i due termini (in questo caso) rispettivamente con riconciliazione e conciliazione].

25 ["Wahlverwandschaft": la parola composta che dà il titolo al romanzo].

26 Cioè della parola "Wahl" (scelta)].

27 [«Il mondo augusto, come sfugge ai sensi». «Ora con ali d'angelo si leva la musica...»]

28 [«L'occhio si bagna e sente in alta brama / il divino dei suoni e delle lacrime»]

29 ["Neigung". Si è sempre tradotto con "affetto", ma qui si potrebbe rendere con "inclinazione" (la radice della parola tedesca è la stessa di questo termine italiano e del francese "penchant")].

30 ["Einführung"]

31 [La parola tedesca "Betrachtung" significa nello stesso tempo contemplazione e considerazione].

32 [Così nel testo].

33 [«Lasciatemi sembrare, finché sia, / non toglietemi la mia veste bianca! / Lascero presto questa bella terra / per adagiarmi in quella casa dura. // Là mi riposerò un momento solo / e poi fresco lo sguardo si aprirà, / e lascerò quaggiù solo l'involucro, / la veste, la cintura e la ghirlanda»].

34 [«Trattieni almeno quello che ti resta, / non lasciare la veste. Ai capi tirano / dèmoni già, vorrebbero rapirla / giù nel mondo degli inferi. - Trattienila! / Se non è più la dea che tu hai perduto, / è pur divina»].

35 [Che si potrebbe tradurre, con qualche omissione: «Prima che voi cresciate a questa lotta, / io ve la canto dalle stelle sopra. / Prima che voi prendiate corpo in questa stella / vi invento il sogno dalle eterne stelle»].

1 Nicolai Leskov nacque nel 1831 nel governatorato di Orel e morì nel 1895 a Pietroburgo. Per i suoi interessi e per le sue simpatie contadine, egli presenta qualche affinità con Tolstoj, per il suo orientamento religioso con Dostoevskij. Ma proprio gli scritti che danno espressione sistematica e dottrinarica a questo orientamento, i romanzi del primo periodo, si sono rivelati in seguito come la parte caduca della sua opera. L'importanza di Leskov è nei racconti, ed essi appartengono a uno strato ulteriore della sua produzione.

2 [Citazione dagli ultimi versi del "Faust"].

3 [Benjamin riporta il racconto nella versione fortemente abbreviata di Montaigne. Non è esatto che in Erodoto manchi ogni spiegazione del comportamento di Psammenito. Comunque la storia ha un valore di esempio].

4 [Qui Benjamin deve citare a memoria, perché non si tratta di Pietro il Grande, ma di Nicola Primo. Così gli argentieri non costruiscono la pulce di acciaio, ma minuscoli ferri da cavallo da adattare alle zampe della pulce].

5 [Il tedesco possiede una varietà di termini per "ricordo" di cui Benjamin si serve, in questo contesto, per definire le varie forme dell'epica. Il ricordo ("Erinnerung") è il principio universale dell'epica. La memoria ("Gedächtnis") è quello specifico della narrazione (o racconto). La «rimembranza» volontaria e consapevole ("Eingedenken"), che tradurremo con reminiscenza o ricordo interiore, è il principio formale del romanzo. "Andenken" viceversa, è il ricordo oggettivato e conservato, l'oggetto-ricordo, per cui vedi il saggio su Baudelaire].

6 [Che mira solo a intrattenere per il momento. Il tedesco "kurzweilig" significa, etimologicamente, di breve durata].

7 ["Übermut": letteralmente sopracoraggio].

FRANZ KAFKA.

1 [Abbiamo tolto le citazioni, permettendoci qua e là qualche leggera variante, rispettivamente, per i racconti, dal volume "Il messaggio dell'imperatore" (trad. di Anita Rho, Frassinelli, Torino 1935); per il "Processo", dalla traduzione di Alberto Spaini (Frassinelli, Torino 1945); per il "Castello", dalla traduzione di Anita Rho (Mondadori, Milano 1948); per "America", dalla traduzione di Alberto Spaini (Einaudi, Torino 1945)].

2 ["Ross", cavallo, destriero].

3 [Trad. Agostino Villa ("I fratelli Karamazov", I, Einaudi, Torino 1949)].

4 [«Vado nella mia stanza / a fare il mio lettino, / e c'è un omino gobbo / che si mette a ridere»].

5 [«M'inginocchio sul banco / Per pregare un poco, / e c'è un omino gobbo / che si mette a dire: / Ah bambino, te ne prego, / prega anche per l'ometto»].

1 Basti qui citare l'affermazione del germanista tedesco Klaus Garber, autore di importanti studi su Benjamin ed organizzatore di un convegno internazionale per i cento anni del filosofo tenutosi nel giugno 1992 ad Osnabruck, secondo cui «le pays qui domine la recherche sur Benjamin est incontestablement l'Italie». Cfr. K. Garber, *Reception de Benjamin*, in H. Wismann (a cura di), *Walter Benjamin et Paris. Colloque international 27-29 juin 1988*, Cerf, Paris 1986, p. 982. Ma lo stesso Garber aveva fatto osservazioni di analogo tenore in un articolo apparso sulla « Frankfurter Rundschau » del 23 luglio 1983. Quanto al significato della fortuna di Benjamin nella cultura italiana, alcuni spunti di riflessione sono contenuti nell'intervista rilasciata da chi scrive a Giuseppe Cantarano per le pagine culturali de «l'Unità» del 10 gennaio 1994.

2 Cfr. Parigi, capitale del XIX secolo (Einaudi, Torino 1986); ripreso, con il titolo I «passages» di Parigi (Einaudi, Torino 2000), nell'ambito della nuova edizione delle Opere complete a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhauser.

3 Su di essa insiste giustamente Solmi nella sua Introduzione.

4 Cfr. Novalis, *Opera filosofica*, a cura di F. Desideri, Einaudi, Torino 1993, voi. II, pp. 470-71.

5 Cfr. Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, VIII, 730.

6 W. Benjamin, *Lettere (1913-1940)*, trad. it. di G. Backhaus e A. Marietti Solmi, Einaudi, Torino 1978, p. 26.

7 Un aspetto, questo, ben colto dalla Arendt. Cfr. H. Arendt, *Il pescatore di perle*. W. B. 1892-1940, trad. it. di A. Carosso, Mondadori, Milano 1993, pp. 88-91.

8 Nella maniera più chiara di tutte da Hermann Schweppenhauser in *Ein Physiognom der Dirige. Aspekte des Benjaminschen Denkens, zu Klampen, Lüneburg 1992*, in part. pp. 47 sgg.

9 W. Benjamin, *Metafisica della gioventù*. Scritti 1910-1918, voi. I delle Opere di Walter Benjamin, a cura di G. Agamben, Einaudi, Torino 1982, p. 219.

10 Benjamin, *Lettere cit.*, p. 33.

11 «Quello che ho conosciuto dell'ebraismo vivo io l'ho conosciuto solo nella forma che esso ha assunto nella tua persona. La questione della mia posizione riguardo all'ebraismo è sempre e soltanto quella del mio atteggiamento, non dico verso di te (perché su ciò non sarà certo questa o quella decisione a influire), ma rispetto alle forze che tu hai suscitato in me» [Benjamin, *Lettere cit.*, p. 184 (la lettera è del 9-25 aprile 1930)].

12 G. Scholem, *Concetti fondamentali dell'ebraismo*, trad. it. di M. Bertaggia, Marietti, Genova 1986, p. 90.

13 *Ibid.*, p. 95.

14 *Ibid.*, p. 96.

15 *Ibid.*, p. 94.

16 Per questo rapporto tra Simmel e Cassirer, individuato per primo da Hans Blumenberg, rimando a quanto scritto in *Il confine delle forme*. Dalla «Philosophie des Geldes» alla «Lebensanschauung», in «aut aut», 27, sett.-ott. 1993, pp. 105-19.

17 Per questo motivo in Kant si rinvia a L. Pareyson, *Ontologia della libertà. limale e la sofferenza*, Einaudi, Torino 1995, pp. 414-18 e alla terza parte del nostro Quartetto per la fine del tempo. Una costellazione kantiana, Marietti, Genova 1991.

18 Per questo corso di pensieri intorno al nome rimando al mio «De nomine». A proposito di un frammento benjaminiano, in C. Graziadei - A. Prete (a cura di), *Tra simbolismo e avanguardie*. Studi dedicati a Ferruccio Masini, Editori Riuniti, Roma 1992, pp. 259-74.

19 Benjamin, *Lettere cit.*, p. 26.

20 Nel segno della crisi del rapporto tra verità e tradizione va interpretata, per Benjamin, tutta l'opera di Kafka. Il paradosso della scrittura kafkiana consiste però nella rinuncia alla verità - nel suo ritrarsi in nulla - pur di salvare la tradizione: la pura trasmissibilità.

Il senso di questa interpretazione - che informa tutto il saggio scritto per il decimo anniversario della morte di Kafka - è esplicitato da Benjamin in una lunga lettera a Scholem del 12 giugno 1938: «L'opera di Kafka è una malattia della tradizione. Talvolta si è voluta definire la saggezza come lato epico della verità. In tal modo la saggezza è caratterizzata come un patrimonio della tradizione; è la verità nella sua consistenza haggadica. E questa consistenza della verità che si è perduta. Kafka non è stato certo il primo a trovarsi confrontato con questo dato di fatto. Molti si erano accomodati con esso, attenendosi alla verità o a ciò che di volta in volta ritenevano esserlo; rinunciando a malincuore o anche a cuor leggero, alla sua trasmissibilità. Il momento propriamente geniale in Kafka è stato il suo provare qualcosa di completamente nuovo: egli ha rinunciato alla verità, pur di non rinunciare alla trasmissibilità, all'elemento haggadico» [Benjamin, *Lettere cit.*, p. 347].

21 «Poiché il romanticismo è certamente l'ultimo movimento che abbia ancora salvato la tradizione. Il suo tentativo, prematuro in questo tempo e in questa sfera, ha portato a un'apertura assurdamente orgiastica di tutte le fonti segrete della tradizione, che avrebbe inondato incessantemente l'intera umanità» [Benjamin, *Lettere cit.*, p. 29].

22 Th. W. Adorno, *Prismi*. Saggi sulla critica della cultura, Einaudi, Torino 1972, p. 239.

23 Cfr. L. Ceppa, *Introduzione a Th. W. Adorno, Minima moralia*, trad. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino 1994, p. xii.

24 Cfr. W. Benjamin, *Il concetto di critica nel romanticismo*

tedesco. Scritti 1919-1922, Voi. II delle Opere di Walter Benjamin, Einaudi, Torino 1982, pp. 171-72.

25 Intorno a questo concetto ruota il saggio giovanile su Destino e carattere-, ma il concetto è ripreso anche in quello sulle Affinità elettive; «destino è il nesso colpevole di ciò che vive».

26 Benjamin, Il concetto di critica nel romanticismo tedesco. Scritti 1919-1922 cit., p. 171.

27 «L'incredibile errore del filosofo [Kant] era quello di pensare di poter dedurre, da questa definizione della natura del matrimonio, la sua possibilità, anzi necessità etica, e di poter confermare così la sua realtà giuridica». In termini kantiani: la sfera giuridica non può che considerare l'homo phaenomenon e non il carattere noumenale della decisione etica: la sua libertà. Perciò, all'estremo delle concezioni che l'epoca dzWAuf klàrung ha offerto del problema, per Benjamin sta il Flauto magico mozartiano, dove « non tanto il desiderio degli amanti, quanto la costanza degli sposi, è il contenuto dell'opera».

28 Per questa opposizione debbo rimandare al saggio, 1935-1936-. Benjamin e Heidegger sull'opera d'arte di imminente pubblicazione nel volume di «Studi Germanici» che raccoglie i contributi al Convegno Internazionale su Walter Benjamin tenutosi a Roma presso il «Goethe-Institut» il 13-15 novembre 1991.

29 In queste osservazioni necessariamente brevi sulle Tesi non posso che rimandare ad una serie di lavori precedenti ed in particolare a «Ad vocem «Jetztzeit», in «Nuova Corrente», 86/1981, pp. 591-606; Catastrofe e redenzione. Benjamin tra Heidegger e Rosenzweig, in aa.vv., Walter Benjamin. Tempo storia linguaggio, Editori Riuniti, Roma 1983, pp. 191- 207; Del teologico nelle tesi sul concetto di storia, in E. Rutigliano e G. Schiavoni (a cura di), Caledoscopio benjaminiano, Edizioni dell'Istituto Italiano di Studi germanici, Roma 1987, pp. 289-304.

30 Cfr. per questo J. Habermas, Il discorso filosofico della modernità, trad. it. di E. Agazzi, Laterza, Roma-Bari 1987, pp. 12-16.

31 Cfr. Benjamin, Lettere cit., p. 160 [Lettera dell'8 febbraio 1928].

32 Cfr. B. Spinoza, Epistolario, a cura di A. Droetto, Einaudi, Torino 1974*, p. 226.

33 Cfr. W. Benjamin, Gesammelte Schriften, I, 3, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhauser, Frankfurt/M. 1972 sgg., p. 1245. Per questo aspetto si veda anche quanto nota S. Mosès in L'ange de l'histoire, Seuil, Paris 1992, p. 154.

34 Come il saggio su Kafka va letto alla luce delle giovanili speculazioni sul rapporto tra verità, dottrina e tradizione, così il saggio su Leskov va considerato insieme alle ultime riflessioni sul concetto di storia.

35 Cfr. Benjamin, Gesammelte Schriften, I, 3 cit., p. 1241.